GRANDES CIENTISTAS SOCIAIS

Textos básicos de Ciências Sociais, selecionados com a supervisão geral do Prof. Florestan Fernandes. Abrangendo sete disciplinas fundamentais da ciência social — Sociologia, História, Economia, Psicologia, Política, Antropologia e Geografia — a coleção apresenta os autores modernos e contemporâneos de maior destaque mundial, localizados através de introdução crítica e biobibliográfica, assinada por especialistas da universidade brasileira. A essa introdução crítica segue-se uma coletânea dos textos mais representativos de cada autor.

...odor W. Adorno (1903-1969). Sociólogo, filó-...fo, músico, crítico literário, Theodor W. Ador-...é um representante do apogeu da cultura hu-...manista européia neste século em meio aos si-...nais da sua dissolução. Atento à crise da cultura ...da razão burguesa e simultaneamente envolvi-...em trabalho criador, Adorno é figura funda-...mental na formação e desenvolvimento da Teo-...Crítica da Sociedade, um dos mais importan-... e influentes movimentos intelectuais con-...temporâneos.

Reúnem-se neste volume textos represen-...tivos das suas principais áreas de interesse no ...mpo da análise social e da teoria crítica.

THEODOR W. ADORNO

COLEÇÃO GRANDES CIENTISTAS SOCIAIS

Theodor W. Adorno

Organizador: Gabriel Cohn
Coordenador: Florestan Fernandes

SOCIOLOGIA

GRANDES
CIENTISTAS SOCIAIS

Coleção coordenada por
Florestan Fernandes

Theodor W. Adorno

Organizador: Gabriel Cohn

SOCIOLOGIA

cia brasiliense editora soc. an
r. augusta, 2346
tel. 881.9950 são paulo

TEXTO
Consultoria geral
Florestan Fernandes
Coordenação editorial
Maria Carolina de Araujo
Tradução
Flávio R. Kothe, Aldo Onesti, Amélia Cohn
Preparação dos originais
José Roberto Miney
Redação e texto final
Gabriel Cohn e José Roberto Miney
ARTE
Coordenação
Antônio do Amaral Rocha
Arte-final
René Etiene Ardanuy
Produção gráfica
Elaine Regina de Oliveira
Layout de capa: Elifas Andreato

ISBN 85 08 01512 7

1986

Editora Ática S.A. — Rua Barão de Iguape, 110
Tel.: (PABX) 278-9322 — Caixa Postal 8 656
End. Telegráfico "Bomlivro" — São Paulo

SUMÁRIO

ADORNO E A TEORIA CRÍTICA DA SOCIEDADE

"Não só a possibilidade objetiva: também a capacidade subjetiva para a felicidade só se dá na liberdade". Essa frase de Adorno condensa todos os temas fundamentais da sua reflexão sobre a sociedade. Ela não se encontra nas suas obras de análise sociológica, mas no livro que mais nitidamente exprime o seu modo muito peculiar de enfrentar as grandes questões do mundo em que vivia. Já o título dessa obra, *Minima moralia*, marca o distanciamento irônico em face dos imponentes tratados com suas verdades definitivas e a inscreve na grande tradição do ensaísmo ético. Seu conteúdo remete, em curtos ensaios e aforismas, à preocupação básica de Adorno, que também dá substância à sua atividade como sociólogo: como viver a vida verdadeira num mundo falso? Para além da questão de como bem organizar a sociedade, questão política por excelência, Adorno busca pensar criticamente a sociedade que aí está naquilo que, fosse verdadeira — vale dizer, se pusesse à altura de seu conceito, que evoca a associação de homens livres —, ela permitiria realizar: a boa vida. E a boa vida, a vida digna desse nome, realiza-se na sociedade verdadeira e não simplesmente na "boa" sociedade. A ênfase está na verdade, na efetuação daquilo que o conceito permite. Portanto, à boa vida não se contrapõe a "má", mas a vida falsa, aquilo que, no subtítulo de *Minima moralia*, Adorno chama de "vida prejudicada". Verdade, liberdade, felicidade, condições e capacidade para realizá-las. Eis o terreno no qual se move o pensamento de Adorno.

Adorno é tido como autor de leitura particularmente difícil. Um comentarista irreverente de uma obra filosófica sua, a *Dialética negativa*, afirmou que, nela, as passagens mais fáceis são as citações de Hegel.

ADORNO E A TEORIA CRÍTICA DA SOCIEDADE

"Não só a possibilidade objetiva: também a capacidade subjetiva para a felicidade só se dá na liberdade". Essa frase de Adorno condensa todos os temas fundamentais da sua reflexão sobre a sociedade. Ela não se encontra nas suas obras de análise sociológica, mas no livro que mais nitidamente exprime o seu modo muito peculiar de enfrentar as grandes questões do mundo em que vivia. Já o título dessa obra, *Minima moralia*, marca o distanciamento irônico em face dos imponentes tratados com suas verdades definitivas e a inscreve na grande tradição do ensaísmo ético. Seu conteúdo remete, em curtos ensaios e aforismas, à preocupação básica de Adorno, que também dá substância à sua atividade como sociólogo: como viver a vida verdadeira num mundo falso? Para além da questão de como bem organizar a sociedade, questão política por excelência, Adorno busca pensar criticamente a sociedade que aí está naquilo que, fosse verdadeira — vale dizer, se se pusesse à altura de seu conceito, que evoca a associação de homens livres —, ela permitiria realizar: a boa vida. E a boa vida, a vida digna desse nome, realiza-se na sociedade verdadeira e não simplesmente na "boa" sociedade. A ênfase está na verdade, na efetuação daquilo que o conceito permite. Portanto, à boa vida não se contrapõe a "má", mas a vida falsa, aquilo que, no subtítulo de *Minima moralia*, Adorno chama de "vida prejudicada". Verdade, liberdade, felicidade, condições e capacidade para realizá-las. Eis o terreno no qual se move o pensamento de Adorno.

Adorno é tido como autor de leitura particularmente difícil. Um comentarista irreverente de uma obra filosófica sua, a *Dialética negativa*, afirmou que, nela, as passagens mais fáceis são as citações de Hegel. O

que já é jogar pesado. Afinal, Hegel não é o autor ilegível por excelência? Talvez valha a pena consultar o próprio Adorno a respeito. Em ensaio dedicado à questão de como ler Hegel, Adorno adverte sobre os perigos que o leitor corre ao prender-se demasiadamente a certos usos bastante livres que Hegel faz de alguns dos seus conceitos mais difíceis, entre os quais a célebre "superação". Há passagens, diz Adorno, em que Hegel constrói figuras de linguagem que não devem ser tomadas literalmente, mas ironicamente, como picardias. Elas desempenham uma função crítica, estão aí para sacudir a autocomplacência de uma linguagem demasiado segura dos seus significados. Essa já é uma boa recomendação para quem se dispõe a ler Adorno. Seus textos, ao exercerem de maneira mais fina a crítica do estado de coisas de que tratam, requerem mobilidade e atividade do leitor, não subordinação passiva ao seu andamento. A ironia, as frases cortantes e as formulações exacerbadas estão aí para sacudir o leitor, não para que ele entre na linha, mas, precisamente, para que ele não se deixe arrastar. Estejamos prontos, então, para penetrar no universo de um autor que respeita a inteligência do seu leitor e espera dele, antes de mais nada, a capacidade para perceber nuances.

A contribuição de Adorno para a sociologia é da maior importância. Mas, se perguntado de surpresa sobre sua definição profissional, seria muito provável que ele se identificasse como músico, talvez invocando a sua condição de compositor antes de qualquer referência à sua atividade como musicólogo. Poderia também lembrar outras capacidades além dessas, especialmente as de filósofo e crítico literário. Bem feitas as contas, esse homem habituado a "pensar com os ouvidos" era mesmo antes de mais nada um músico; e suas demais atividades, ainda que sem perderem seu peso específico, trazem a marca disso.

Theodor Wiesengrund Adorno nasceu em 1903, em Frankfurt, onde conheceu uma infância que ele próprio seguidamente recordaria como feliz e confortável. Com a mãe, cantora de certo renome e detentora do sobrenome de ilustre linhagem veneziana que ele nunca abandonou, e a tia materna, pianista profissional, teve contato com a música, na qual teria os melhores mestres — estudou composição em Viena com Alban Berg, por exemplo. As observações esparsas em sua obra e o testemunho de terceiros atestam as condições excepcionalmente favoráveis que esse jovem mimado como poucos teve para desenvolver seus dons musicais. Nessa área, vale lembrar que, no exílio norte-americano, Adorno atuou como conselheiro musical de Thomas Mann na preparação do romance *Doutor Fausto*; e há passagens inteiras do romance em que também aparece como personagem, com o nome de Wiesengrund, nas quais sua marca é indisfarçável.

Sua formação acadêmica básica foi em filosofia, área na qual obteve o título de doutor em 1923, com tese sobre Husserl. Entre seus professores na universidade não consta nenhum que tivesse deixado

marca na sociologia. Seu interesse pela análise social vem por outros lados: alguns contatos intelectuais básicos e a própria pressão das circunstâncias históricas, que o converteriam em vítima e exilado do nazismo, impondo-lhe uma politização que ele dificilmente procuraria por sua conta e forçando-o a defrontar-se com as grandes questões políticas da época.

Entre os contatos intelectuais, dois são decisivos: a amizade com Walter Benjamin e a amizade e longa colaboração com Max Horkheimer, aglutinador e organizador do grupo de intelectuais que ficaria conhecido como "Escola de Frankfurt". Com Benjamin, que era onze anos mais velho e já um intelectual de alto nível quando se conheceram, em 1923 (Adorno tinha então 20 anos, mas segundo ele, já estava "um tanto calejado" intelectualmente; no mesmo ano Lukács publicava *História e consciência de classe*, a última de suas obras com que Adorno teria alguma afinidade), Adorno aprendeu o essencial daquilo que constituiria seu estilo próprio e inconfundível da análise cultural. De Horkheimer e seus companheiros recebeu os incentivos (incluindo o apoio institucional, no Instituto de Pesquisa Social, que Horkheimer dirigiria em Frankfurt de 1931 a 1934 e, depois, no exílio norte-americano, para retornar a Frankfurt em 1950) e os estímulos intelectuais básicos para dedicar-se à análise social no sentido amplo do termo.

A teoria crítica da sociedade

A proposta básica desse grupo era formular uma "teoria crítica da sociedade" que desse conta das questões suscitadas pelo advento do fascismo no campo capitalista e do stalinismo no campo socialista. Basicamente, contudo, a teoria crítica da sociedade é uma teoria da sociedade burguesa. Para desenvolvê-la, seus autores, com Horkheimer e Adorno à frente, tiveram desde logo que abrir caminho, por um lado, entre as tendências irracionalistas do pensamento burguês dominante, e o viés economicista das análises dos partidários de um materialismo histórico empobrecido, por outro. Ao fazerem isso, defrontaram-se com seu interlocutor privilegiado: diversas vertentes do pensamento positivista, herdeiras cada qual ao seu modo do racionalismo iluminista e desejosas todas elas de figurar como o último bastião de uma razão ameaçada pela mesma barbárie que também afetava os frankfurtianos. Isso conduziu a teoria crítica da sociedade a concentrar sua atenção sobre a forma mais avançada e civilizada da racionalidade burguesa, ao invés de perder-se em confrontos com os apologistas da barbárie. Punha-se então a questão da crítica da própria racionalidade burguesa. Disso deriva o programa central da Teoria Crítica da Sociedade (TCS): a crítica racional da razão burguesa.

Essa vertente principal da TCS, que desemboca numa teoria da cultura e especificamente da ideologia, encontrou apoio nas análises econômicas e políticas feitas por alguns dos integrantes do Instituto. Essas análises forneciam os parâmetros para as diferentes posições assumidas pelos membros do Instituto perante a natureza que assumia o capitalismo. Para um grupo de pesquisadores, que incluía Franz Neumann (autor do clássico estudo sobre a economia nacional-socialista alemã, *Behemoth*), Otto Kirchheimer (que se dedicava à análise da organização jurídica e política da Alemanha nazista) e Herbert Marcuse, o regime fascista organizava-se economicamente como um "capitalismo monopolista totalitário", cuja dinâmica básica exacerbava, mas não alterava estruturalmente o capitalismo privado. Numa formulação sumária, Neumann condensa sua argumentação no livro *Behemoth*:

> "Qual é a força geradora dessa economia [nacional-socialista]: poder, patriotismo ou lucro? Cremos ter demonstrado que é o motivo do lucro que desempenha papel decisivo. Mas num sistema monopolista não se obtêm nem se apropriam lucros sem um poder totalitário, e essa é a característica específica do nacional-socialismo".

A essa tese opunha-se outra, defendida pelo economista Friedrich Pollock com o apoio de Horkheimer e Adorno. Para estes, o nacional-socialismo, sem ter abandonado o capitalismo, representava contudo a vertente totalitária de uma nova forma de organização capitalista, que Pollock designava por "capitalismo de Estado". As análises de Pollock não se restringem ao nacional-socialismo, embora essa seja sua referência básica, mas também contemplam o caso norte-americano sob a política econômica intervencionista do *New Deal*. Aparentemente, a diferença entre a posição de Pollock e a de Neumann é mais de grau do que de qualidade, já que ambos analisam sistemas econômicos que, sem deixarem de ser capitalistas (isto é, sem alterarem o regime de propriedade dos meios de produção nem a apropriação da mais-valia sob a forma de lucro privado industrial e financeiro), ostentam, contudo, alto grau de concentração monopolista e de regulamentação e controle estatal. Mas há uma diferença decisiva: enquanto para Neumann e seus companheiros a dinâmica nuclear do sistema continuava a desenvolver-se na esfera econômica, a tese do "capitalismo de Estado" postulava o deslocamento do primado da economia em relação ao conjunto da sociedade para o da política. A análise do poder passa, então, para esses autores, a concentrar-se diretamente na esfera dos dispositivos políticos de dominação, relegando a posição secundária o poder econômico via lucro e propriedade. Para Horkheimer e, especialmente, para Adorno, isso não significava qualquer restrição à forma capitalista de organização da sociedade mas, pelo contrário, exprimia a plena universalização da lógica capitalista, centrada na troca de equivalentes para a sociedade como um todo. Ou seja: o primado da política sobre o econômico no capitalismo

de Estado, longe de abolir a circulação de produtos sob a forma de mercadoria como momento determinante do processo de reprodução, lhe confere o máximo de alcance e relevo como domínio privilegiado da ideologia.

O controle político sobre a produção e a distribuição mediante a imposição do planejamento econômico associado ao controle sobre os trabalhadores desloca para a área mais "leve", a da circulação das mercadorias e das representações ideológicas da sociedade, o fulcro da reprodução do processo inteiro. Em conseqüência disso, a reflexão crítica sobre a sociedade na fase tardia do capitalismo passa necessariamente por uma teoria da ideologia.

Teoria da ideologia

Adorno desenvolve, ao longo da sua obra, uma concepção de ideologia que retoma temas básicos do marxismo. Para ele a ideologia não se reduz a um sistema de idéias ou representações culturais, não é uma característica de tal ou qual modalidade de consciência social, mas é um processo responsável pela própria formação da consciência social. E, antes de mais nada, um processo complexo, articulado em muitos níveis, dos quais as idéias e as representações são apenas as formas mais acabadas e, portanto, mais diretamente acessíveis à experiência cotidiana. A ideologia é ideologia, ou seja, aparência socialmente necessária, precisamente porque a consciência que produz nos integrantes da sociedade se atém à sua forma já acabada — a única que aparece. Essa forma acabada é produto de um processo complexo, mas não aparece como produto e sim como dado original e, no limite, natural. A eficácia da ideologia reside na sua capacidade para vedar o acesso aos resultados da atividade social como produtos, mediante o bloqueio da reflexão sobre o modo como foram produzidos. Na linguagem de Adorno a ideologia apresenta os dados da experiência social como *imediatos*, como dados sem mais, quando na realidade são *mediados* por um processo que os produziu.

O processo de produção de idéias e representações, multifacetado como é, envolve como dimensão fundamental as diferenças qualitativas entre seus componentes. Mas, quando esse processo é apagado do produto final, este também perde o seu caráter de ente diferenciado, particular, para se indiferenciar no conjunto mais abrangente, mais geral. Assim, o dado ideológico é o dado da experiência social que não se reconhece como particular e se dissolve no geral. Não se trata de instrumento nas mãos de alguém — classes ou indivíduos — nem de cortina para ocultar alguma outra coisa, mas de falsa experiência social. Falsa porque é incapaz de reconhecer e realizar sua própria verdade, que

é a de ser resultado de uma atividade social determinada. Sua falsidade lhe é intrínseca, não resulta de qualquer instrumentalização por terceiros. Por isso mesmo, aquilo que tem de falso e também o que tem de verdadeiro — toda ideologia tem seu "momento de verdade", insiste Adorno — só é acessível a uma crítica imanente, que a apanha por dentro.

É essa experiência falsa, contudo, que permite a reprodução da totalidade social dada, através dos homens que a vivem e executam. Daí o seu caráter necessário. O caminho entre o dado ideológico singular e as características mais gerais da totalidade social é, portanto, linear, imediato. Só que essas características gerais são também as mais abstratas, menos propícias à experiência diferenciada e nova. E essa linearidade, essa imediatez, é garantida, no capitalismo, pelo primado do princípio da equivalência entre valores de troca corporificados nas mercadorias. É a operação desse princípio que confere às coisas e, simultaneamente, às idéias e representações ideológicas seu caráter de entes permutáveis, mediante a avaliação de suas respectivas magnitudes em termos de um equivalente geral (que, no plano da circulação econômica, é o dinheiro). Em suma, a ideologia é o processo que assegura o primado do geral abstrato e formal sobre o particular concreto e substantivo, da identidade sobre a diferença. Criticar a ideologia implica assumir o partido da diferença, da particularidade, contra a primazia da identidade e da generalidade. Mas isso não se pode fazer a partir de fora do próprio processo ideológico, sob pena de mais uma vez sucumbir a ele, porque a particularidade isolada, externa ao processo maior, é ela própria ideológica. Pois o particular e o geral, a diferença e a identidade, formam uma unidade contraditória, e devem ser tratadas como tal. Em conseqüência disso, a crítica teórica e o combate prático à ideologia deverão ser feitos a partir de dentro do próprio objeto. O primeiro imperativo metodológico, definido pelo próprio objeto, é portanto o de que a análise crítica só pode ser imanente a ele.

Em sua análise do capitalismo, Marx havia mostrado que o processo de produção e de reprodução capitalista não gira no vazio, mas é determinado, porque seu momento decisivo, histórica e estruturalmente, que é a conversão da força de trabalho em mercadoria, gera uma mercadoria especial, precisamente a força de trabalho, cujo valor de uso, quando consumido, gera mais valor. A compra e venda da força de trabalho, que constitui o conteúdo da forma de salário assumida pelo valor, não mais se converte em forma de qualquer outro conteúdo, mas constitui como que o fulcro a partir do qual o processo todo ganha impulso para se reproduzir nos seus diversos momentos determinados. Daí o seu caráter determinante: porque é o ponto a partir do qual se retoma um encadeamento de passos qualitativamente diferenciados (as "determinações") que, cada qual à sua maneira, trazem o seu timbre. Assim, a ex-

ploração da força de trabalho, com todas as suas conseqüências, é momento necessário do processo todo. Sua contrapartida ideológica é a aparência da livre troca de equivalentes. Mas, na sua substância, tudo isso ocorre independentemente da consciência dos homens. A este último ponto as correntes economicistas do pensamento marxista sempre deram especial relevo, ao passo que as correntes antieconomicistas, mais voltadas para as dimensões políticas e culturais do processo, enfatizam que, pelo contrário, ele é dependente da consciência, ainda que da falsa consciência, dos homens. Dessa perspectiva, a ideologia é precisamente a aparência socialmente necessária dos processos efetivos, e não é menos real nem menos importante do que eles.

Na perspectiva adotada por Adorno não se ignora o momento da exploração e da geração da mais-valia no processo capitalista, que de resto marca a diferença e não a identidade entre seus participantes. Leva-se, contudo, muito a sério a necessidade da forma ideológica da identidade, expressa na dimensão do valor de troca da mercadoria, para sua reprodução. Sobretudo, assinala-se que, na etapa monopolista, a ideologia econômica da fase liberal deixa de desempenhar o papel decisivo que antes lhe era confiado no processo de reprodução, mas não porque deixe de existir ideologia. Pelo contrário, ela se instala em todos os momentos e formas de expressão do processo total. A universalização do primado do valor de troca sobre o valor de uso, da equivalência sobre a diferença qualitativa, imprime à sociedade como um todo a lógica da ideologia. A sociedade passa a ser ela própria ideologia. Por isso, uma teoria crítica da sociedade necessariamente é crítica imanente da ideologia.

Nessa perspectiva, a verdade constitutiva da sociedade burguesa, a saber: a exploração, necessariamente aparece sob a forma falsa da igualdade; e esta, no registro das práticas sociais, apresenta-se como permutabilidade universal. Por isso, o todo, para se reproduzir como tal, é o falso: apóia-se na falsidade necessária e portanto muito real da ideologia. Mas isso, a rigor, aplica-se ao capitalismo concorrencial. No capitalismo monopolista concebido por Pollock, ou seja, como capitalismo de Estado em que relações diretas de poder substituem as relações de poder mediadas pelo lucro e pela propriedade, abre-se a possibilidade de se ter a mercadoria sem a contrapartida ideológica da igualdade. O nome disso é fascismo.

No capitalismo de Estado totalitário (fascismo) a aparência ideológica da igualdade assume a forma diretamente política da identificação com a "comunidade do povo" apregoada pelos nazistas. A imposição pela doutrinação e pelo terror, da identidade pura e simples entre os dominados, representa uma forma regressiva, mas nem por isso menos necessária, do processo capitalista nessa sua fase histórica. Ao mesmo tempo, a desigualdade básica na exploração da força de trabalho não aparece

como diferença mas como exclusão: como uma diferenciação excludente estabelecida de cima para baixo, pela estigmatização e, no limite, pela liqüidação dos que não se enquadram na "comunidade popular". O caso paradigmático disso é o dos judeus, já que o anti-semitismo constitui componente importante da política nazista.

Na versão da TCS, sobretudo devido à contribuição de Horkheimer, mas com a adesão de Adorno, a elaboração da idéia de que a reprodução da sociedade burguesa se faz por processos que necessariamente passam pela consciência dos homens é levada um passo adiante, para chegar-se à formulação de que, na realidade, ela passa pela configuração socialmente determinada dos próprios homens que, no final, a reproduzem. Vale dizer, a questão de *como* se sustenta e se reproduz o sistema recebe uma resposta — a ideologia —, e passa-se a outra questão, sobre *quem* a sustenta. E aqui a resposta combina a análise ideológica com a pesquisa sociopsicológica, em busca dos tipos de personalidade social.

Horkheimer já havia dado relevo a esse tema de pesquisa na sua fala programática, ao tomar posse na direção do Instituto de Pesquisa Social de Frankfurt, em 1931. Nisso ele se aproximava dos esforços de diversos autores que buscavam conjugar a contribuição de Marx e de Freud, já na década de 20. Em Adorno, entretanto, o tema é desenvolvido a partir de uma reflexão mais ampla, juntamente com Horkheimer, sobre a trajetória da racionalidade iluminista (vale dizer, da racionalidade voltada para o domínio e o controle da natureza). O problema concreto que a questão suscita é o do anti-semitismo. Este não é visto como aberração de um fascismo concebido como avesso a toda razão, mas como ferida, como ponto crítico no qual se exibe da forma mais crua o resultado da operação de uma razão que tanto mais gera monstros quanto mais desperta está. A tese é: se o anti-semitismo se nutre de mitos, estes não são alheios ao processo histórico, mas inserem-se nele e retiram sua eficácia da geração de homens cuja autonomia de ação fica presa à destilação de ódios pré-digeridos.

A dialética do iluminismo

A obra em que esse tipo de análise se manifesta plenamente foi escrita em conjunto por Adorno e Horkheimer durante a guerra e publicada em 1947. Trata-se do conjunto de ensaios intitulado *Dialética do iluminismo*. Este termo, por sua vez, designa mais do que um momento da história do pensamento burguês. Refere-se "ao movimento real da sociedade burguesa como um todo sob o ângulo das idéias corporificadas em suas instituições e pessoas". Está em causa a racionalidade burguesa na sua acepção mais ampla: não só aquela produzida pela sociedade burguesa mas a que a reproduz. Os personagens do livro não são classes

sociais (burgueses e proletários, por exemplo), mas duas formas de imbricação entre idéias e sociedade: a razão e o mito. A tese básica é que a razão burguesa (a razão envolvida na produção e reprodução da sociedade burguesa), ao combater de modo irrefletido o mito, acaba convertendo-se ela própria em mito, sem no entanto deixar de apresentar-se como razão. Não se trata de uma crítica irracionalista. Pelo contrário, a preocupação está na superação desse estado de coisas em que a razão, paralisada pelo temor de defrontar-se com a sua verdade — a de que o mito, que ela julgava ter destruído, já anteriormente a continha em germe e continua a habitá-la — envolve-se num movimento regressivo e converte-se ela própria em mito.

A preocupação é com uma crítica interna do iluminismo, da razão burguesa, não para desqualificá-la, mas para cobrar dela a realização de seus princípios e de suas promessas.

> "Não temos dúvidas", escrevem os autores na introdução ao livro, "de que a liberdade na sociedade é inseparável do pensamento iluminista. Cremos entretanto ter percebido com a mesma nitidez que o próprio conceito desse pensamento, não menos do que as formas históricas concretas, as instituições às quais ele se une, já trazem o germe daquele retrocesso que hoje se observa por toda parte. Se o iluminismo não incorporar a reflexão sobre esse seu momento regressivo, então ele estará selando o seu destino".

A percepção desse componente destrutivo do progresso não pode ser deixada à mercê dos seus inimigos, advertem eles. Do contrário, o pensamento se esteriliza e perde sua relação básica, que é com a verdade. Longe pois de ser um ataque à razão, trata-se de uma crítica em que a imagem que a razão ostenta lhe é exibida de volta por quem quer vê-la efetivamente realizada.

"O progresso inexorável é a regressão inexorável", escrevem Adorno e Horkheimer noutra passagem. A palavra-chave, aqui, é "inexorável". Progresso e regressão, razão e mito, articulam-se na análise em torno desse núcleo, o inexorável, o inescapável, aquilo cuja sombra ameaçadora paralisa o movimento próprio e submete ao movimento alheio. A paralisia da razão iluminista perante a verdade, que teme que o mito não foi aniquilado e ainda a habita, não é paralisia do movimento, mas da reflexão. A parada da reflexão corresponde o movimento desenfreado, compulsivo, do progresso que arremete às cegas. Não se trata de detê-lo, mas de abrir-lhe os olhos, para que faça justiça à sua pretensão iluminista. Porque é isso que o iluminismo antes de mais nada se propôs: combater o medo. E, no entanto, ele próprio é agora presa do medo, e do pior de todos, do medo da verdade, da sua verdade.

Aqui aparece a outra faceta da dialética do iluminismo. Para a razão iluminista o medo sempre foi produto da ignorância. Mas a própria história da razão burguesa desmente essa concepção simples. O medo que

paralisa o iluminismo não se nutre da ignorância, mas de um conhecimento inconfessado, e inatingível sem uma reflexão capaz de romper as ilusões das soluções simples e lineares. A relação entre a razão iluminista e o mito não é entre o conhecimento e a ignorância, mas de secreta cumplicidade: por isso a razão se esforça para avançar, mas gira em falso. Este é um tema fundamental, que aparece no ensaio sobre os "limites do iluminismo", dedicado ao anti-semitismo — texto que traz a marca inconfundível de Adorno. E o próprio Adorno incorporou essa preocupação fundamental nas suas análises de processos ideológicos, ao assinalar que a ideologia não é algo que se impõe de fora a sujeitos passivos, mas sempre envolve uma secreta cumplicidade, sempre demanda um investimento de energia daqueles que a sustentam (veja-se neste volume a análise "Sobre música popular"). Enfim, a ideologia faz mais do que submeter ou iludir os homens: ela os põe a seu serviço, demanda deles um esforço — trabalho de Sísifo talvez, mas nem por isso passivo.

A personalidade autoritária

"As formas de conduta anti-semita desencadeiam-se em situações em que homens ofuscados, privados de subjetividade, são postos à solta como sujeitos". Na *Dialética do iluminismo*, na qual essa afirmação é feita, examinam-se as condições mais gerais dessa situação-limite da trajetória da sociedade burguesa. A contrapartida disso, no campo da análise sociológica, é dada por um estudo que se converteu num clássico da pesquisa empírica, publicado em 1950 com o título de *A personalidade autoritária*. A iniciativa da promoção dessa pesquisa surgiu numa associação judaica norte-americana em 1944 (ano em que se completava a redação da *Dialética do iluminismo*). Adorno foi chamado para integrar a equipe interdisciplinar encarregada da pesquisa. O problema que havia suscitado o interesse nesse estudo era o da vulnerabilidade da sociedade norte-americana ao anti-semitismo. Na realização do projeto, a equipe, que teve em Adorno e no psicólogo Nevitt Stanford seus principais coordenadores, ampliou seu alcance e definiu como seu objetivo o exame do tipo de personalidade suscetível de adesão a movimentos de direita, nomeadamente o fascismo. Mediante o uso de instrumental analítico variado e freqüentemente pouco convencional — testes psicológicos projetivos, entrevistas em profundidade de inspiração psicanalítica, histórias de vida, escalas de atitudes — a equipe ganhou condições para expor a constelação de traços como a rigidez e o conformismo que, combinados e gerados em condições sociais específicas, caracterizam a personalidade autoritária do indivíduo potencialmente fascista.

Apesar de concentrar-se no estudo da personalidade, a pesquisa não era concebida num registro psicológico mas sim mais propriamente socio-

lógico. Visava descobrir relações entre a personalidade e o conjunto de idéias e valores, com base na noção de que na personalidade se articulam fatores sociais e representações ideológicas. O objetivo prático da pesquisa, para seus autores, era compreender quais fatores sociológicos são cruciais na constituição da personalidade autoritária e como atingem seus efeitos. Dada a natureza da pesquisa, a dinâmica familiar acaba ganhando relevo nas conclusões, reforçando velhas preocupações de Horkheimer.

As concepções mais amplas de Adorno sobre o tema estão expressas no artigo "Educação após Auschwitz", incluído neste volume. Esse texto merece uma referência especial, não só pelo tema, mas pelo seu tom. No seu despojamento (é de longe o texto de leitura mais fluente desta coletânea) ele traz à tona com singular força o quanto o esforço intelectual de Adorno era movido pela angústia que, à diferença dos adeptos de uma ciência ascética, que tanto abominava, ele nunca se eximiu de exprimir: a de ser contemporâneo de Auschwitz, o horror emblemático, não pela sua singularidade, mas pela possibilidade objetiva da sua repetição. Não por acaso um dos temas com que Adorno se ocupou é o da "frieza burguesa": a insensibilidade necessária à reprodução de uma sociedade cuja verdade é insuportável para quem se empenha em reproduzi-la.

Para Adorno o segredo do êxito da pesquisa interdisciplinar sobre a personalidade autoritária residia em grande medida em que seus principais responsáveis compartilhavam uma orientação freudiana na análise da personalidade. No seu caso pessoal uma inspiração temática e mesmo conceitual na psicanálise sempre foi evidente, numa reelaboração que conduz a uma espécie de apropriação de categorias psicanalíticas por uma análise materialista da sociedade. A indagação básica para Adorno, nesse domínio, não é sobre a dinâmica intrapsíquica, mas sobre o caráter socialmente necessário de sua manifestação, em condições dadas. Assim, sua análise da ideologia está associada, num dos seus níveis, ao conceito de "debilidade do ego", à qual atribuía grande importância. A fraqueza da instância relacionadora com a realidade externa na personalidade social no mundo burguês é para ele um dado fundamental, porque, na sua concepção, a ideologia, além de ser um processo formador de consciência e não apenas instalado nela, opera no nível inconsciente, no sentido forte do termo: ela não apenas oculta dados da realidade, mas os *reprime*, deixando-os sempre prontos a retornar à consciência, ainda que de novo sob formas ideológicas. Nessas condições, o desenvolvimento da consciência pelo contato reflexivo com a realidade é um processo doloroso, como o é a própria civilização na concepção freudiana. Trata-se de um processo difícil de ser suportado por pessoas cuja estrutura de personalidade foi moldada para reproduzir a heteronomia e para fugir do esforço de defrontar-se com a diferença e o novo. Daí a tendência, en-

gendrada por esse tipo de sociedade, para aceitar sem mais o que já vem pronto e devidamente rotulado. (Um pormenor na elaboração de roteiros de entrevista para a pesquisa sobre a personalidade autoritária: Adorno queria incluir itens para testar [illegible] hipótese, que formulara, de uma associação entre tendências autoritárias e rejeição aos movimentos artísticos de vanguarda. Teve que abandonar essa idéia [illegible] constatar, com uma surpresa que dificilmente seus companheiros de equipe compartilhavam, que os sujeitos entrevistados simplesmente não tinham acesso à vanguarda artística. Deixando de lado o que isso ilustra sobre [illegible] direção em que operava [illegible] suposto elitismo de Adorno, essa [illegible] ordem de considerações seria incorporada a importantes trabalhos seus, como o estudo sobre o fetichismo da música em condições socialmente regressivas de audição musical.)

A fraqueza do ego, associada ao investimento que o próprio processo ideológico exige dos que nele estão envolvidos, constitui a base subjetiva para a reprodução das condições sociais vigentes. Mas a sociedade impregnada de ideologia é um fenômeno objetivo, que requer análise dos seus níveis próprios de organização. Entre estes, o do processo cultural é decisivo na perspectiva de Adorno, [illegible] é onde ele se move mais à vontade.

A análise da cultura

Cultura é aquele estado de coisas que, quando definido, desaparece. Essa frase aplica-se não só à concepção do processo cultural em Adorno, mas ao seu modo de pensar em geral. De fato, quem lê Adorno esperando definições fixas e acabadas jamais chegará [illegible] seu texto. Pois ele nunca fixa o objeto para examiná-lo sob um olhar atento, como se fosse um colecionador. Ele o cerca, em busca da constelação de coisas e idéias com que tem afinidades, amolda-se a ele, acompanha sua trajetória, exercita sua crítica imanente. Nesse ponto, aliás, Adorno difere do seu admirado Walter Benjamin, até porque, à parte todas as afinidades e o muito que aprendeu com ele, ambos diferem no mínimo em que Benjamin é todo olho, visão perscrutadora em busca da iluminação súbita a revelar [illegible] natureza do objeto e Adorno é todo ouvido, audição sensível àquilo que a menor célula temática anuncia como desenvolvimento possível.

A crítica imanente, diz Adorno, "deve captar nos fatos a tendência que os extravasa". Também nessa passagem um traço geral do seu pensamento vem à tona: a exigência de prosseguir a reflexão onde os outros [illegible] detêm. Esse procedimento fica muito claro na sua polêmica com Popper, (ver "Sobre a lógica das ciências sociais", nesta coletânea). Parar a reflexão, deter o movimento crítico antes que se esgotem as possibilidades dadas do objeto e se ganhe acesso às tendências que ele contém (no duplo sentido do termo), é o que há de pior, para Adorno: chama-se resignação. Exatamente aquilo de que foi acusado no final da vida, quando, [illegible] resposta, escrevia:

> "A felicidade que se acende nos olhos do pensador é a felicidade da humanidade. A lei da opressão universal atinge o pensamento [illegible] tal. Mas este é felicidade ainda quando designa a infelicidade: ao exprimi-la. Assim, a felicidade penetra na infelicidade universal. Quem não permite que ela feneça não resignou".

Nessa perspectiva, um tópico básico da crítica de Adorno ao pensamento que chamava de positivista ou de iluminista, no livro escrito com Horkheimer, é precisamente que o seu temor de levar adiante a reflexão o conduzia à resignação com o estado de coisas vigente. Mesmo nos seus melhores momentos, esse pensamento só alcança rejeitar externamente tal ou qual situação, mas não a nega a partir de dentro, pela crítica imanente.

Falar da cultura como fazem os "críticos culturais" examinados por Adorno (ver "Crítica cultural e sociedade", neste volume), já é ir contra ela. É subordiná-la a algum denominador comum, classificá-la, submetê-la [illegible] heteronomia. Enfim, [illegible] violar a reivindicação do seu caráter espontâneo e autônomo, que, por mais que a crítica interna [illegible] desminta, não pode deixar de ser levada à sério, até porque o próprio conceito de cultura [illegible] intrinsecamente contraditório: define o que escapa à definição. Mas não será renunciando à reflexão sobre ela, nem contrapondo um conceito a outro que se irá escapar desse caráter contraditório. Até porque contradições não se evitam: desenvolvem-se, ao se abrir caminho para a explicitação dos seus momentos polares e da unidade entre eles. É por isso que, na análise de processos culturais, Adorno adota o procedimento de jogar um pólo do objeto cultural examinado contra o outro, para demonstrar a impossibilidade de tratar cada qual isoladamente. O *jazz* é moderno ou arcaico? Nem um nem outro, tomado isoladamente. Mas quando se propõe ser só moderno, sem tematizar seu componente arcaico, a sua aparente modernidade torna-se ideologia. A indústria cultural é cultura ou indústria? Nem cultura: porque subordinada à lógica da circulação de mercadorias e não à sua própria — nem indústria: porque tem mais a ver com a circulação do que com a produção. Isolar um ou outro pólo é consagrar a ideologia. Tratá-los conjuntamente é mostrar no que constituem ideologia — na incapacidade de desenvolver-se, de realizar plenamente seja sua condição de cultura, seja sua condição de indústria. É por isso que, na indústria cultural, a cultura subordina-se à indústria, não na sua expressão mais moderna, [illegible] no seu significado mais arcaico: à indústria como ardil, como engodo. O ponto decisivo é

que ela não se realiza nem como cultura nem como indústria porque nenhum processo mediador unifica esses pólos externamente relacionados.

Nesse ponto comparece o conceito fundamental que dá substância à crítica de Adorno aos produtos simbólicos ideologicamente autoqualificados como bens culturais (termo, aliás, que causava calafrios a Adorno, por invocar simultaneamente os domínios do mercado e os dos supostos valores eternos). Trata-se do conceito de *mediação*. No âmbito cultural, esse conceito permite distinguir o resultado do trabalho efetivamente produtivo sobre material simbólico — o produto estético, a obra de arte — da ideologia, cuja expressão mais acabada são os produtos da indústria cultural. Essa distinção não se faz para desqualificar de *per se* manifestações simbólicas voltadas para o entretenimento ocioso (já que este é socialmente determinado), mas para refutar sua pretensão de ser mais do que isso.

A obra artística tem uma relação mediata com a realidade histórico-social em que foi produzida. Como forma particular imprimida a uma matéria específica, essa relação não é mera extensão ou expressão imediata das condições sociais que permitiram engendrá-la. Como momento particular e, portanto, qualitativamente diferenciado do todo, ela não fica reduzida a reafirmá-lo no que tem de mais geral, mas é sua negação. Mas não é negação formal, externa, e sim negação plena de conteúdo social. É, para usar outro conceito central em Adorno, *negação determinada*. Diversamente disso, o produto da indústria cultural tem uma relação imediata com suas condições de produção e exigências de circulação. Limita-se a reafirmar, a reiterar o seu conteúdo social mais direto, e nisso é ideologia. No primeiro caso há mediação; no segundo, não. E a mediação, lembra Adorno, "está na própria coisa e não entre várias coisas". Isso significa que será inútil procurar a "mediação" que une a obra à sociedade: não há mediação *entre* arte e sociedade. Há mediação *da* sociedade *na* obra artística. Vale dizer, componentes fundamentais do processo histórico-social no interior do qual a obra é produzida estão incorporadas nela, *na forma da obra*. Adorno não vai procurar elos intermediários entre a música de Beethoven e a sociedade européia pós-revolucionária e napoleônica. Vai procurar a marca dessa sociedade na tessitura das obras mesmas, nos problemas que o compositor enfrentou para dar conta do material musical — ou seja, do conjunto de elementos técnicos e construtivos historicamente constituídos de que dispunha — e nas soluções encontradas na efetuação da lógica interna — da "lei formal" — na composição de uma sinfonia, por exemplo. No produto da indústria cultural a mediação está ausente, não porque as injunções sociais lhe sejam alheias, mas porque estão presentes demais, aderidas a ela diretamente, sem passarem pelo trabalho da sua conversão para a forma da obra. A lógica da "cultura de massas" não é a da "cultura", mas tampouco é a das "massas", visto que ambos os termos

são produzidos conforme a mesma lógica socialmente dominante, da produção/circulação de mercadorias. No liame, as exigências sociais à produção cultural comparecem nos produtos não como forma nova, mas como conteúdo externo dissimulado: o *"merchandising"* é expressão extrema disso, mas não é aberrante e sim coerente com o espírito da coisa.

A contrapartida da presença do processo mediador na obra artística consiste em que ela não é mera coisa desfrutável, não se presta ao simples consumo. A relação a ser estabelecida com ela não é de consumo, mas de apropriação. E esta se faz mediante um trabalho específico, de reprodução ativa da sua "lei formal", da sua lógica interna particular. Trata-se de trabalho muito especial. Sua natureza ajuda a compreender o fascínio de Adorno pela arte como domínio privilegiado para o conhecimento crítico da sociedade (aquele que surpreende tendências sociais que ultrapassam o objeto). É que o contato produtivo com a obra de arte é trabalho intrinsecamente prazeroso, permite vislumbrar a utopia do trabalho não-compulsivo e do prazer não-culposo.

A atenção de Adorno como sociólogo voltou-se para muitos temas: a grande obra musical ou literária, os programas de rádio e televisão, a música de consumo, as seções de horóscopo em jornais, a formação da personalidade autoritária e da personalidade democrática, a propaganda política, a formação da opinião e do gosto. A intransigente postura crítica adotada ao longo de toda sua obra e o nível de sofisticação de suas análises valeram-lhe com freqüência o reparo de elitista ou de simples pessimista resignado. Nisso confundem-no com seus adversários, por mais que ele abominasse todo otimismo oficial. Sobre a acusação de elitismo ele acabou manifestando-se, numa carta aberta ao dramaturgo Rolf Hochhutt, em 1967:

> "Nada fico a dever à sua repulsa ao desprezo pelas massas. A ninguém é dada a arrogância elitista de contrapor-se às massas, das quais também é momento. Mas não é suficiente invocar, como conceito oposto, o do indivíduo singular. O senhor considera desumano que eu tenha escrito: 'Em muitas pessoas já é um desplante quando dizem *eu*'. Será que o senhor de fato não percebeu, ou não quis perceber, que isso não visava àqueles a quem se obsta a emancipação, mas ao potentado que escreveu 'Eu decidi tornar-me político' ou ao [personagem do romance] Babbit, que imagina julgar uma grande obra de arte com a sentença *'I like it'*?".

As objeções a Adorno em nome de seu suposto pessimismo apontam para traços reais de seu pensamento (certamente não captáveis por polaridades simplórias como "pessimismo/otimismo"), mas, sobretudo, suscitam uma questão de método. É que nas suas análises está sempre presente a especificação de *tendências* sociais, cujos traços são examinados não apenas como se manifestam aqui e agora, mas contra o pano de fundo das potencialidades da sua realização mais acabada. Para o leitor

desavisado fica a impressão de que Adorno estaria traçando um quadro sombrio do que já está pronto e acabado, quando na realidade para ele só faz sentido a análise de processos históricos em curso, visando captar criticamente (isto é, sem aceitá-las sem mais) suas tendências intrínsecas.

Em certo momento, Adorno deixa escapar sua impaciência com os chatos que exigem, aqui e agora, uma prova simples e irrefutável de que, por exemplo, a música de Beethoven tem algo a ver com a humanidade e o movimento da emancipação burguesa. Isso só poderia mesmo irritar quem, como ele, sempre valorizou o esforço experimental livre, o ensaio, a busca de nuances finas que não se obtêm fixando o objeto, mas ao submetê-lo a variações das quais acabe emergindo sua estrutura real. Quem não se interessa pelo esforço de captação da coisa no momento fugaz em que muda sua tonalidade e, oscilando entre uma ou outra definição, revela suas potencialidades, quem gosta de tudo pronto e bem arrumado, não deve ler Adorno. Essa leitura é para quem está disposto a uma experiência instigante, às vezes exasperante, mas sempre fecunda.

À guisa de conclusão: caracterização de Adorno *

Adorno narra, em texto dedicado a Chaplin, como este o aliviou de situação embaraçosa quando, numa recepção em Hollywood, ele "um tanto distraidamente" estendera sua mão a um conviva que se despedia, para logo reagir com mal contido horror à constatação de que a mão que apertava era artificial, em gesto e expressão de imediato imitados e assim neutralizados por Chaplin. Cerca de vinte anos depois, outro aperto de mão distraído, desta feita só narrado por testemunhas. Em 1968 a polícia entra na Universidade de Frankfurt ocupada por manifestantes estudantis e, diante destes, um policial dirige-se para Adorno e o cumprimenta estendendo-lhe a mão. Adorno retribui, e sela com isso sua imagem de aliado fiel do *establishment* que os estudantes já haviam formado. Trajetória singular, expressa nesses dois apertos de mão: a primeira vez como paródia e a segunda como tragédia (e tragédia real: em 1969, chamado à polícia para reconhecer seu estudante predileto, Hans-Juergen Krahl, detido em manifestação na Universidade, Adorno retira-se logo, arrasado, para morrer pouco tempo depois, em [illegible] a desgastes e pressões que não estava equipado para evitar ou suportar).

A rejeição irrefletida da mão artificial mas amistosa tem [illegible] contrapartida na aceitação não menos irrefletida da mão natural mas autoritária. Outros diriam que ambos os gestos revelam no máximo uma certa falta de malícia (que sobrava tanto a Chaplin, caracterizado por Adorno como

* A primeira versão deste texto foi publicada em *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 21 maio 1983. Folhetim.

animal de presa, ameaçador, quanto aos estudantes) mas que, nas circunstâncias, eram naturais. Não para Adorno: para ele essa subordinação irrefletida ao "natural" constituía o erro máximo, imperdoável. Configurava oportunidades perdidas na condução justa da vida individual e, por outra via, aceitava e reforçava a injustiça coletiva. A oportunidade da conciliação amistosa se perdeu na paródia da rejeição e a da rejeição justa se perdeu na urbanidade passiva perante a violência. Eventos decisivos para quem, como Adorno, via nas mínimas falhas, aparentemente insignificantes na convivência social, "pequenas faltas de tato, microorganismos da injustiça".

Diversamente portanto de seu companheiro Horkheimer, sempre preocupado com os grandes panoramas históricos e políticos, Adorno é o perscrutador atento das nuances, dos pequenos gestos, do sutil jogo entre a opressão e a liberação que se trava, não nas arenas grandiosas dos embates políticos ou armados, mas no tecido fino da vida social. Não seria por acaso que o admirador um tanto reticente [illegible] Chaplin desenvolveria, no seu último projeto sociológico, em 1967-68, um programa de pesquisa de certas formas de riso coletivo como expressões da repressão e da hostilidade mal disfarçadas aos desvios de uma normalidade genérica e avessa às diferenças; e o faria em nome da preocupação, decisiva para ele, de ficar atento à decifração dos gestos, das posturas e das fisionomias mais ínfimas, para "fazer falar o petrificado e emudecido, cujas nuances são indício tanto da violência quanto da possível liberação".

Fazer falar o emudecido. Isso lembra um pouco o Marx de 1843, que queria fazer dançar as circunstâncias petrificadas conforme sua própria música, ou o Lukács de 1923, empenhado em dissolver a rigidez das relações sociais reificadas. Mas a referência de Adorno é outra, por muito que tenha a ver com ambos no seu método. É que nele toda a experiência histórica imediata, à qual não é em absoluto indiferente, passa direto pela malha fina da própria inserção pessoal no mundo, pela biografia, em suma. Mas não por uma biografia narcisista e complacente e sim pela busca na própria carne das condições para combater o que para ele era o bom combate, nas circunstâncias dadas: a defesa da diferença qualitativa, da particularidade, da individualidade ameaçadas pelo avanço da sociedade como totalidade integrada e tendencialmente assimiladora universal. A experiência de Adorno é a da sua geração, marcada pelo fascismo, pelas vicissitudes da revolução socialista e pelo exílio. Só que nele essa experiência não passa pelo partido, como em Lukács, nem pela militância mais ou menos heterodoxa, [illegible] em Benjamin, Marcuse ou Bloch, nem mesmo pela atividade de organização científica e acadêmica, como em Horkheimer, mas se rebate diretamente sobre o plano daquela vida "prejudicada" sobre a qual ele reflete em sua obra de exílio durante a guerra, dedicada à "triste ciência" da boa conduta da vida, *Minima moralia*.

Por isso mesmo o tema da oportunidade perdida é central em Adorno, até porque implica o significado de ser inoportuno: marca tanto a sua sensibilidade pessoal quanto sua percepção de processos históricos mais abrangentes. "A filosofia, que uma vez parecera ultrapassada, mantém-se em vida porque o instante da sua realização foi desperdiçado." A frase, que abre sua *Dialética negativa*, de 1966, tem uma seqüência sugestiva: "O juízo sumário de que ela apenas interpretava o mundo, que se tinha mutilado em si mesma e na resignação frente à realidade, converte-se em derrotismo da razão depois que a transformação do mundo foi frustrada." Toda oportunidade perdida significa uma regressão, uma imobilização num estádio que objetivamente já poderia estar superado. Mas o pensamento não pode desgarrar-se de seu objeto, sob pena de coonestá-lo pela abstração. Impõe-se portanto retomar o trabalho crítico imanente às condições dadas e com os recursos que elas oferecem, ainda quando regressivos e, portanto, aquém do potencial objetivo da época. A figura do indivíduo autônomo, que a ideologia burguesa instalou no cenário histórico, mas que o capitalismo não tem como efetivar, também não foi realizada e muito menos superada pela revolução socialista? É com tanto maior tenacidade crítica que se há de retomá-la, ameaçada que está de aniquilação pura e simples pela barbárie burguesa por um lado e pelo menosprezo rasteiramente antiburguês pelo outro. Se a individualidade, como de resto toda diferença qualitativa, tende a dissolver-se no processo histórico do capitalismo tardio, é preciso lutar por ela, levar a sério sua expressão ideológica e cobrar sua efetivação ainda que inviável, até porque não há outro modo de combater a outra face desse processo de dissolução, que é a integração a partir do alto naquilo que Adorno chamava de "sociedade administrada".

Para os mais desavisados (ou de maior má fé), procedimentos dessa ordem parecem conduzir a posições elitistas, mas é um equívoco: da ideologia dominante não se pode cobrar menos que a expressão máxima de suas promessas, e qualquer concessão, seja a que título for, só leva água ao moinho da ideologia e da dominação que ela recobre. É também por isso que Adorno mantém uma visão nuançada e crítica das questões intimamente entrelaçadas da necessidade e da possibilidade prática. A sociedade verdadeira, comenta ele numa das mais belas passagens de *Minima moralia*, talvez possa permitir-se não perseguir maniacamente todas as oportunidades e, pela sua própria liberdade, deixar possibilidades sem uso, permitindo-se enfim a realização utópica da paz, da reconciliação não possessiva. A oportunidade corresponde a necessidade e ambas se traduzem na obsessão por nada deixar solto; seu oposto é a utopia da paz descontraída.

Ao mesmo tempo, a visão aguda das pequenas possibilidades liberadoras do presente desenha no horizonte a figura da plenitude utópica, mas não se perde nela. O lugar do trabalho crítico e persistente é aqui e agora, mesmo quando não há à vista destinatário para o que se tem a dizer. Adorno não se dirige a ninguém definido: classe, organização, movimento, partido. Para usar uma imagem que lhe era cara, trata-se de, como um náufrago, lançar ao mar garrafas com bilhetes, sem prejulgar o resultado, mas, sobretudo, sem esmorecer. Porque isso não se faz à toa. O pensamento, diz ele em texto em que refuta a acusação de ter-se resignado, tem a marca do geral. Quando correto, não se reduz ao esforço individual, mas reaparece cedo ou tarde em outros, pois a idéia aberta remete para além de si. O isolamento do pensador em época hostil à reflexão é tão real quanto ilusório, tal como a sociedade em que se dá.

Adorno sempre entendeu sua relação com seu momento histórico como teórica, dedicada a uma reflexão crítica com base na dialética materialista. É assim que concebe a "teoria crítica da sociedade", na qual ele, o grande adversário do gesto dominador da classificação, foi incluído. Numa sociedade que segrega ideologia por todos os poros e só assim se mantém, a teoria social necessariamente é também crítica substantiva da ideologia. Por isso mesmo os textos metodológicos de Adorno são trabalhos de ocasião, de importância secundária em sua obra, pois não se trata de conceber a teoria como a ascese do conhecimento conceitualmente depurado (pelo contrário, é a dimensão lúdica do conhecimento como momento da liberdade que é lembrada), mas como a interrogação íntima da sociedade, para cobrar dela a sua verdade imanente. É que, afinal, "a verdade está no conjunto de momentos do processo, não na sentença não-contraditória".

Nota sobre os textos e a tradução

Foram selecionados para este volume textos representativos de várias áreas de interesse de Adorno (faltariam, talvez, mais referências à psicologia e, mais especificamente, à psicanálise). É claro que o ângulo propriamente sociológico do tratamento dos problemas foi decisivo para a seleção dos textos, junto com outra exigência básica, de serem inéditos no Brasil. Seria inteiramente equivocado, num autor como Adorno, restringir-se a seus textos formalmente sociológicos; e não só porque a diversidade das suas linhas de reflexão deveria estar representada, como também, e principalmente, porque o enfoque sociológico — mais precisamente, a teoria crítica da sociedade — está presente em toda a sua obra (se excetuarmos alguns trabalhos estritamente técnicos sobre música) e, não raro, com uma profundidade e de modo mais instigante em textos que escapam à catalogação formal na sociologia.

Há, entre os textos selecionados, dois casos limites, em que o ângulo sociológico mal aparece à primeira vista. Trata-se dos ensaios sobre

Walter Benjamin, cuja importância deriva da explicitação de como Adorno concebe o pensamento de seu amigo e interlocutor privilegiado, e o curto ensaio sobre Ravel. Neste caso, trata-se mais de oferecer uma amostra de Adorno como ensaísta, escrevendo à vontade sobre aquilo de que gosta, do que como exemplo de análise sociológica. Mas a dimensão sociológica da análise está lá, na forma mais livre e mais ao gosto de Adorno, que é a do ensaio.

Além disso, o texto sobre Ravel suscita um dos temas prediletos de Adorno: ■ infância, entendida como momento privilegiado em que ■ entrelaçam as potencialidades da liberdade e da coação, da autonomia e da heteronomia.

Claro que não há, nas referências de Adorno à infância, quaisquer traços de saudosismo ou pieguice. De resto, em Adorno a referência à infância como um campo de possibilidades socialmente determinadas combina-se com a análise crítica da infantilização, da regressão imposta por esquemas culturais dominantes, como ele busca mostrar, por exemplo, no caso da música popular comercializada. A consideração pela experiência infantil é um dos traços característicos do pensamento de Adorno; e, como de hábito nele, não se trata de consideração unilateral e isolada; ideológica, portanto. Trata-se de captar dimensões da dialética infância/maturidade. No intrincado jogo entre a espontânea disponibilidade infantil e as injunções do mundo adulto, por um lado, e a maturidade adulta e a infantilização, pelo outro, desenha-se a teia que une o progresso à regressão. O mundo adulto não é adulto, nem o mundo infantil é infantil, e ambos se interpenetram no mundo falso, do qual em momentos privilegiados a experiência infantil permite visualizar saídas — saídas só possíveis, contudo, ■ maturidade autônoma, portanto na realização da verdade do mundo infantil e do mundo adulto.

Junto com os outros textos, este serve também para sugerir que, em Adorno, o componente utópico do pensamento não se concentra na imagem de um estado de perfeição social pronta e acabada, mas apanha o cerne dos momentos que, no exato sentido do termo, são de transição, quando potencialidades contraditórias se apresentam. É nesses momentos que se pode discernir a possibilidade da realização da boa vida e também os germes da sua sufocação ■ ordem heterônoma. Enfim, Adorno coloca a utopia, não no "lugar algum" que o termo sugere, ■ em tempo remoto, mas nas potencialidades que a ação dos homens já vem criando há muito, mas que simultaneamente sufoca. Cumpre, portanto, discernir as potencialidades e apontar criticamente os obstáculos à sua realização. No final talvez se possam aplicar as palavras mágicas, cuja versão irônico-satírica Adorno adotou de um autor polonês: "Abre-te Sésamo, quero sair".

Nem todos os textos têm ■ mesmo nível de elaboração e de sofisticação daqueles sobre Benjamin e Ravel. Em "Capitalismo tardio ou

sociedade industrial?", por exemplo, não encontramos Adorno à vontade, mas cumprindo uma obrigação: a conferência de abertura do 16.º Congresso Alemão de Sociologia, em 1968. Nesse texto, em particular, o esforço para diferenciar a sua posição daquela dominante no *establishment* sociológico alemão ocasionalmente o leva a roçar uma petição de princípio de inspiração marxista um tanto forçada, orientada mais para uma definição institucional do que para a sofisticação analítica. Nem por isso, contudo, exclui formulações incisivas e estimulantes. Sobretudo, revela um momento importante da formação da imagem pública de Adorno como sociólogo. Nessas condições, de certo modo serve como complemento para a intervenção que mais marcou o seu retorno aos circuitos institucionais da sociologia na década de 60, que é o da polêmica com Popper, "Sobre a lógica das ciências sociais" (também incluído neste volume). Em outros momentos, há um caráter mais abertamente polêmico, como nas "Teses sobre sociologia da arte", que no entanto mantêm o ■ valor como exposição condensada das posições de Adorno.

A tradução dos textos de Adorno é um problema à parte. Não porque ele seja obscuro, confuso ou meramente preciosista, como não raro sustentam seus adversários. Até pelo contrário, sua linguagem é a de um mestre: precisa ■ inteiramente ajustada aos seus propósitos. Daí a dificuldade e o desafio para traduzi-lo. É que Adorno usa todos os recursos da língua alemã, e ■ faz guiado pela idéia de que a linguagem deve moldar-se ao objeto, àquilo de que fala, e não ser uma espécie de rótulo externo. E, para conseguir isso, Adorno não poupa os recursos que tornam a língua alemã tão exasperante para os tradutores: declinações, combinações de palavras, sentidos múltiplos, e assim por diante. Tudo isso é mobilizado para manter vivo, ao longo dos textos, ■ ímpeto crítico de Adorno. Pelo uso de sutis variações na construção das frases (é impossível não detectar nisso a mão do músico) ele consegue criar verdadeiros "campos magnéticos", que atraem e repelem significados conforme sua posição no conjunto. Às vezes, um mesmo termo é usado ao longo de um texto em situações e combinações que lhe conferem um distanciamento crítico relativamente à acepção convencional. É o caso do termo "espírito" no texto "Crítica cultural e sociedade", que deve ser lido tendo isso em vista. Em outros momentos, é ■ combinação insólita de termos que os joga uns contra os outros e os leva à destruição mútua. Exemplo disso é a expressão "bonzo existencial", que aparece no ensaio sobre Walter Benjamin. Nela, combinam-se duas referências negativas, a antiga designação depreciativa dos dirigentes burocratizados da social-democracia alemã (os "bonzos") e uma alusão aos seguidores de Heidegger, aos cultores daquilo que Adorno, ■ sua hora mais virulentamente polêmica, chamou de "jargão da autenticidade". Essas alusões cruzadas à direita da social-democracia e à direita da fenomenologia são, no mínimo, desconcertantes ■ têm um efeito polêmico fulminante.

Essas considerações não irão amenizar as dificuldades de alguns desses textos, mas servem para advertir que elas são reais, merecem ■ esforço necessário para superá-las e, sobretudo, não derivam de caprichos gratuitos ou de incompetência do autor (ou de falta de esforço dos tradutores), ■ têm a ver com ■ dificuldades dos próprios temas, que Adorno seria o último a escamotear.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia internacional de e sobre Adorno

A edição das obras completas de Adorno, pela editora Suhrkamp, de Frankfurt, cobre 22 volumes. A bibliografia secundária ■ vasta. O mais completo levantamento de obras de Adorno e de livros, artigos, comentários ■ resenhas especificamente dedicados a ele encontra-se no volume que reúne as intervenções na conferência dedicada aos 80 anos do ■ nascimento, realizada em Frankfurt, em 1983. O volume, organizado por Ludwig von Friedeburg e Jürgen Habermas (*Adorno Konferenz 1983*, Suhrkamp), tem um adendo bibliográfico de 68 páginas, com um levantamento das obras de Adorno e da bibliografia secundária em alemão e inglês, num total de 401 títulos.

Para traduções de Adorno e comentários em francês, convém consultar a *Revue d'Esthétique*, n. 8, 1985, que traz 172 títulos, entre livros ■ artigos.

Para a importante contribuição italiana, uma boa fonte é a bibliografia comentada organizada por Carlo Pettazzi para o volume sobre Adorno da série alemã "Text + Kritik" (Munique, Text + Kritik, 1977).

Bibliografia internacional sobre a teoria crítica

O livro-padrão sobre as origens e o desenvolvimento da Escola de Frankfurt, embora só cubra o período até 1950, ainda é o de Martin Jay, *The dialectical imagination*; a history of the Frankfurt School and the Institute of Social Research, 1923-50, publicado originalmente em 1973 pela editora Heinemann, de Londres, e da qual existe tradução para o espanhol.

Um excelente estudo inglês de Adorno e das suas relações com Walter Benjamin encontra-se em Susan Buck-Mors, *Origins of negative dialectics*; Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, and the Frankfurt Institute, Sussex, Harvester Press, 1977, com tradução pela editora Siglo XXI, México.

No âmbito francês, Marc Jimenez, tradutor da *Teoria estética* de Adorno, vem publicando intensamente sobre ele, na área da teoria da arte; Paul V. Zima discute Adorno do ponto de vista da teoria literária; e Jean-Marie Vincent discute a teoria social: seu livro *La théorie critique de l'École de Francfort* (Paris, Galilée, 1976) oferece uma matizada crítica marxista da teoria crítica da sociedade.

No âmbito norte-americano são importantes as revistas *Telos* e *New German Critique*.

Bibliografia de Adorno ■ português

Duas das principais obras de Adorno encontram-se disponíveis na íntegra em português: a *Teoria estética*, numa edição portuguesa distribuída no Brasil pela Martins Fontes, e o livro escrito conjuntamente com Horkheimer sobre ■ dialética do iluminismo, publicado em 1985 pela Jorge Zahar com o título de *Dialética do esclarecimento*, com tradução do filósofo Guido de Almeida. Ao optar por "esclarecimento" como o melhor equivalente para *Aufklärung* nessa obra, abandonando soluções mais usuais como "iluminismo" e "razão", ■ tradutor despertou polêmica, ■ deixou claro o caráter refletido da sua tradução.

No volume dedicado a Benjamin, Horkheimer, Adorno, Marcuse e Habermas da coleção "Os Pensadores", da Abril Cultural, encontram-se três textos de Adorno: sobre o fetichismo da música e a regressão da audição, sobre lírica e sociedade e a introdução à polêmica sobre o positivismo na sociologia alemã. Pelo menos os dois primeiros são leitura indispensável juntamente com a presente coletânea.

Bibliografia sobre a teoria crítica e Adorno em português

1) *Autores brasileiros*

Merquior, José Guilherme. *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*. Rio, Tempo Brasileiro, 1969.

Trabalho pioneiro no Brasil e no nível habitualmente alto de Merquior, um impenitente adversário dos frankfurtianos. Ainda que vergando sob o peso da bibliografia mobilizada na análise, ■ texto instigante, ■ com a originalidade, na bibliografia em português, de criticar Adorno de outra perspectiva do que a situada à sua "esquerda", no confronto com Marx ou Walter Benjamin. A perspectiva de Merquior ■ liberal, e ele não recua diante ■ uma recuperação da grande sombra que sempre inquietou Adorno à sua direita, atiçando-lhe a veia polêmica até o paroxismo: a de Martin Heidegger (assinale-se que o confronto entre ■ pensamento de Adorno e o de Heidegger só recentemente vem sendo feito em profundidade, por seguidores de Heidegger e não pelos possíveis aliados de Adorno). Texto que transcende, portanto, as polêmicas dos anos 60.

Chacon, Vamireh, org. ■ trad. *Humanismo e comunicação de massa*. Rio, Tempo Brasileiro, 1970.

Além de uma introdução do organizador sobre a "tragédia de Frankfurt", reúne textos de Kostas Axelos, Jürgen Habermas e Ralph Dahrendorf sobre Adorno. A editora Tempo Brasileiro e a revista de mesmo nome sempre estiveram atentas para o que se produz em língua alemã, e publicaram numerosos textos de interesse para o estudioso da teoria crítica.

Rouanet, Sérgio Paulo. *Psicanálise e teoria crítica*. Rio, Tempo Brasileiro, 1983.

Há anos Rouanet vem estudando muito a sério a tradição de pensamento a que se filia Adorno, publicando comentários e traduções modelares. Sua atenção tem-se concentrado em Walter Benjamin e, juntamente com Barbara Freitag, em Habermas (veja-se o volume sobre Habermas que ambos organizaram para a coleção "Grandes Cientistas Sociais") mais do que especificamente ■ Adorno. O grande clássico que lhe serve de referência em suas análises é Freud, mais do que Marx. Seu tratamento do tema, para além da exposição ou do confronto crítico, reflete a preocupação substantiva com as condições de exercício crítico da razão nos anos 80. Os textos resultantes são de leitura indispensável para quem se preocupa com Adorno,

com a teoria crítica da sociedade e, concretamente, com a situação da razão na sociedade contemporânea.

KOTHE, Flávio R. *Benjamin & Adorno: confrontos.* São Paulo, Ática, 1979.

Kothe vem-se dedicando mais ao estudo de Walter Benjamin (veja-se sua coletânea nesta coleção) e, no balanço que faz entre Benjamin e Adorno, mais centrada na teoria literária do que na teoria social, ■ primeiro leva vantagem.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *A sedução da barbárie;* ■ marxismo na modernidade. Nota preliminar de Bento Prado Jr. São Paulo, Brasiliense, 1982.

Adorno comparece só de passagem no texto e, pelo ângulo de análise adotado, próximo a Lukács, com quem partilharia ■ esforço para "fazer do marxismo, novamente, uma filosofia do sujeito, da medida ■ da obra: da representação". Interessante estudo sobre as ligações perigosas entre a análise marxista do valor econômico e da cultura na década de 20, com ênfase nas figuras de Bloch, Benjamin, Bukharin, Preobajenski e Rubin.

2) *Traduções*

JIMENEZ, Marc. *Para ler Adorno.* Rio, Francisco Alves, 1978.

Não é uma exposição geral de Adorno, mas concentra-se na sua teoria estética. O título original é: *Adorno;* art, idéologie et théorie de l'art.

ASSOUN, Paul-Laurent & RAULET, Gérard. *Marxismo e teoria crítica.* Trad. de Nemessio Salles. Rio, Zahar, 1981.

Dois autores, dos quais o segundo publica freqüentemente sobre a teoria crítica, discutem conjuntamente a questão da "repetição" do conceito de *crítica*, em Marx antes de 1845 ■ na teoria crítica cem anos depois. Explorando essas duas vertentes teóricas, buscam saber se a teoria crítica avança no tratamento materialista e crítico da sociedade inaugurado por Marx ■ se retrocede para aquém dele. No final, cada ■ dos autores enfatiza um dos diagnósticos. Concentram-se em Horkheimer, Adorno e Habermas, ■ iniciam o livro com um exame do conceito de crítica em Marx.

TAR, Zóltan. *A escola de Francoforte.* Trad. de Ana Rabaça. Lisboa, Edições 70, s.d.

Trata da teoria social em Horkheimer ■ Adorno. Propõe-se ser uma exposição abrangente e crítica do pensamento dos autores, como alternativa (que não é) para o livro de Martin Jay. Para isso oferece três questões básicas para testar ■ validade da teoria crítica: ■ ela é uma teoria geral da sociedade capitalista moderna; se é uma continuação da teoria crítica de Marx; se é válida conforme os cânones da metodologia científica contemporânea. Responde negativamente às três questões.

SLATER, Phil. *Origem e significado da Escola de Frankfurt;* uma perspectiva marxista. Trad. de Alberto Oliva. Rio, Zahar, 1976.

Mais uma obra de confronto, na qual a teoria crítica é submetida a julgamento a partir de uma perspectiva marxista. Nos limites da validade desse tipo de tratamento, do qual dificilmente se pode esperar uma análise penetrante dos próprios textos, é uma contribuição interessante.

TEXTOS DE T. W. ADORNO

Seleção e organização
Gabriel Cohn

1. EDUCAÇÃO APÓS AUSCHWITZ *

Para a educação, a exigência que Auschwitz não se repita é primordial. Precede de tal modo quaisquer outras, que, creio, não deva nem precise ser justificada. Não consigo entender como tenha merecido tão pouca atenção até hoje. Justificá-la teria algo de monstruoso em face da monstruosidade que ocorreu. Mas que a exigência [illegible] os problemas decorrentes sejam tão subestimados testemunha que [illegible] homens não [illegible] compenetraram da monstruosidade cometida. Sintoma esse de que subsiste a possibilidade da reincidência, no que diz respeito ao estado de consciência e inconsciência dos homens. Todo debate sobre parâmetros educacionais é nulo e indiferente em face deste — que Auschwitz não se repita. Foi [illegible] barbárie, à qual toda educação se opõe. Fala-se da iminente recaída na barbárie. Mas ela não é iminente, Auschwitz é a própria recaída; a barbárie subsistirá enquanto as condições que produziram aquela recaída substancialmente perdurarem. Esse é que é [illegible] recelo todo. A pressão da sociedade perdura, não obstante toda a invisibilidade do perigo hoje. Ela impele os homens até o indescritível, que em Auschwitz culminou [illegible] escala histórica. Entre as intuições de Freud que realmente alcançam também a cultura e [illegible] sociologia parece-me das mais profundas a que afirma que [illegible] civilização produz a anticivilização [illegible] a reforça progressivamente. Seus escritos sobre "o mal-estar na cultura" e a "psicologia das massas [illegible] análise do ego", mereceriam a mais ampla difusão precisa-

---

* Reproduzido de ADORNO, T. W. Erziehung nach Auschwitz. In: —. *Stichworte*; kritische Modelle 2. Frankfurt, Suhrkamp, 1974. Trad. por Aldo Onesti.

mente no contexto de Auschwitz. Se no próprio princípio da civilização está implícita ■ barbárie, então repeti-la tem algo de desesperador.

A consciência de que o retorno de Auschwitz há de ser impedido é ofuscada pelo fato de que devemos conscientizar-nos desse desespero se não quisermos cair no palavrório idealista. Contudo, deve-se atentar para o fato de que, mesmo em vista disso, a estrutura básica da sociedade ■ as características inerentes que a isso a induziram são hoje ■ mesmas de vinte e cinco anos atrás. Milhões de homens inocentes — especificar ou regatear os números é decididamente indigno do homem — foram sistematicamente assassinados. Isso não deve ser tratado por nenhum ser humano como fenômeno superficial, como aberração do curso da História, que não interessa em vista da grande tendência do futuro, do esclarecimento de uma humanidade supostamente evoluída. Que aquilo tenha acontecido é de *per se* indício de tendência extremamente poderosa da sociedade. A respeito, eu gostaria de relatar um fato que, de maneira bem característica, mal parece ser conhecido na Alemanha, embora um *best-seller* como *Os quarenta dias de Musa Dag e de Franz Werfel* tenha extraído dele seu argumento. Já na Primeira Guerra Mundial, os turcos — o chamado Movimento dos Jovens Turcos, sob a liderança de Enver Pachá e Talaat Pachá — fizeram assassinar bem mais de um milhão de armênios. Altas patentes militares alemãs ■ também membros do governo souberam evidentemente disso, mas mantiveram rigoroso sigilo. O genocídio tem suas raízes naquela ressurreição do nacionalismo agressivo que ocorreu em muitos países desde fins do século XIX.

Não poderá ser recusada a consideração de que a invenção da bomba atômica, que pode literalmente extinguir centenas de milhares de pessoas de uma só vez, pertence à mesma categoria histórica do genocídio. Há quem aprecie chamar o súbito aumento populacional atual de explosão demográfica: afigura-se como se a mesma fatalidade histórica da explosão demográfica também pudesse desencadear contra-explosões, ■ matança de populações inteiras. Basta isso para assinalar quão inscritas na marcha da História estão as forças contra as quais se deve lutar.

Dado que a possibilidade de alterar os pressupostos objetivos — isto é, sociais e políticos — que contrariam tais resultados é hoje reduzida ao extremo, as tentativas de combate à reincidência desviam-se necessariamente para o lado subjetivo. Com isso, refiro-me essencialmente também à psicologia dos homens capazes de praticar ■ genocídio. Não creio que ajudaria muito apelar para valores eternos, ante os quais precisamente os que são propensos a tais crimes limitar-se-iam a encolher ■ ombros; não acredito tampouco que o esclarecimento sobre qualidades positivas das minorias perseguidas pudesse ser de grande valia. As raízes têm de ser procuradas nos perseguidores, não nas vítimas que, sob ■ mais mesquinhos pretextos, foram entregues aos assassinos. Torna-se necessário o que, sob este prisma, já denominei "volta ao sujeito". Deve-se

conhecer os mecanismos que tornam os homens assim, que os tornam capazes de tais atos. Deve-se mostrar esses mecanismos a eles mesmos ■ buscar evitar que eles se tornem assim novamente, enquanto se promove uma conscientização geral desses mecanismos. Não são os assassinados os culpados, nem sequer no sentido sofístico ■ caricato que atualmente alguns ainda gostariam de construir. Culpados são somente aqueles que, fora de si, deram neles vazão ao ■ ódio e à sua fúria agressiva. Devemos trabalhar contra essa inconsciência, devem os homens ser dissuadidos de, carentes de reflexão sobre si mesmos, atacarem os outros. A educação só teria pleno sentido como educação para a auto-reflexão crítica. Dado todavia que, como mostra a psicologia profunda, os caracteres em geral, mesmo os que no decorrer da existência chegam a perpetrar os crimes, já se formam na primeira infância, uma educação que queira evitar a reincidência haverá de concentrar-se na primeira infância. Já mencionei a tese de Freud sobre o mal-estar na cultura. Mas ele ainda é mais abrangente do que pensou; sobretudo porque a pressão civilizatória que ele havia observado multiplicou-se até, entrementes, o insuportável. Com isso também as tendências para a explosão, para as quais chamou a atenção, ganharam uma força que ele mal conseguiu prever. O mal-estar na cultura, entretanto, tem seu lado social — que Freud não desconhecia, mas não examinou concretamente. Pode-se falar de uma claustrofobia da humanidade no mundo administrado, uma sensação de clausura em um contexto mais e mais socializado, densamente estruturado. Quanto mais apertada a rede, mais quer-se sair dela, muito embora sua própria estreiteza ■ impeça. Isso aumenta a raiva contra a civilização. A revolta contra ela é brutal ■ irracional.

Um esquema que se tem confirmado ■ história de todas as perseguições é que a sanha contra os fracos dirige-se sobretudo contra os que são julgados socialmente débeis e ao mesmo tempo — com ou sem razão — felizes. Do ponto de vista sociológico, eu ousaria acrescentar que nossa sociedade, embora se integre cada vez mais, incuba simultaneamente tendências desagregadoras. Essas tendências desagregadoras sob a superfície da vida civilizada organizada têm progredido extremamente. A pressão do geral predominante sobre toda a particularidade, os indivíduos e as instituições individuais tende a desintegrar o particular ■ o individual juntamente com sua capacidade de resistência. Com ■ identidade e sua capacidade de resistência, os homens perdem também as qualidades graças às quais ser-lhes-ia possível opor-se àquilo que, ■ qualquer momento, possa novamente atraí-los para o crime. Talvez nem sequer consigam resistir, quando lhes é ordenado pelos poderes constituídos que voltem a praticar a mesma ação, desde que tal aconteça em nome de quaisquer ideais, nos quais nem precisam acreditar. Se falo da educação após Auschwitz, tenho em mente dois aspectos: primeiro, a educação infantil, sobretudo na primeira infância; depois, o esclarecimento geral,

criando um clima espiritual, cultural e social que não dê margem a uma repetição; um clima, portanto, em que os motivos que levaram ao horror se tornem conscientes, na medida do possível. Naturalmente, não posso arrogar-me o direito de delinear o plano de tal educação, sequer em esboço. Mas gostaria de apontar ao menos alguns pontos nevrálgicos. Responsabilizou-se com freqüência — por exemplo, nos EUA — o espírito alemão irrestritamente confiante na autoridade, pelo nacional--socialismo e também por Auschwitz. Considero essa explicação excessivamente superficial, não obstante na Alemanha, bem como em muitos outros países europeus, a conduta autoritária e a autoridade cega terem perdurado muito mais firmemente do que gostaríamos de admitir numa democracia formal. Antes, é de supor-se que o fascismo e o horror que espalhou devem-se ao fato de que, embora as antigas autoridades constituídas do Império, já em plena decadência, houvessem sido derrubadas, os homens ainda não estavam psicologicamente preparados para ■ autodeterminação. Eles não ■ mostraram à altura da liberdade que caíra do céu. Por isso, as estruturas de autoridade assumiram aquelas dimensões destrutivas e — ■ assim posso dizê-lo — desvairadas, que não tinham, ou pelo menos não revelavam anteriormente. Se observarmos como visitas de quaisquer potentados já ■ qualquer função política real levam a arrebatamentos extasiados de populações inteiras, justifica-se a suspeita de que o potencial autoritário continua bem mais forte do que se supõe. Quero deixar bem claro, todavia, que a volta ou não do fascismo decididamente não é uma questão psicológica, mas sim uma questão social. Apenas falo tanto do aspecto psicológico porque os outros momentos essenciais fugiram do alcance da vontade, precisamente ■ que tange à educação, se não escaparam inteiramente da intervenção dos indivíduos.

Pessoas bem-intencionadas, que não desejam que tudo volte a acontecer, citam com freqüência o conceito de vínculo social. O fato de as pessoas já não terem vínculos seria responsável pelos acontecimentos. De fato, a perda de autoridade, uma das condições do horror sado--autoritário, prende-se a esse contexto. A uma mentalidade sadia ■figura-se plausível invocar vínculos que ponham um paradeiro ■ sádico, destrutivo, devastador, mediante um enérgico "Você não deve". Apesar disso, considero ilusório o expediente de valer-se de vínculos, ou mesmo a exigência de que se volte a manter vínculos, para que melhore o mundo e a situação da humanidade. A falsidade de vínculos incentivados apenas para que proporcionem alguma coisa — ainda que boa — sem que sejam por si mesmos substancialmente vividos pelos homens não tarda a vir à tona. É espantoso com que rapidez reagem ■ pessoas, mesmo ■ mais tolas e ingênuas, quando ■ trata de detectar fraquezas dos que lhes são superiores. Os chamados vínculos facilmente se transformam em passaportes sociais — aceitos para fins de identificação como cidadão responsável — ou então produzem rancores hostis, psicologicamente

contrários à sua finalidade original. Eles significam heteronomia, uma dependência de preceitos, de normas que fogem à racionalidade do indivíduo. O que ■ psicologia denomina superego, ■ consciência, é substituído em nome de um vínculo por autoridades externas, descompromissadas, permutáveis, como foi possível observar após o colapso do Terceiro Reich na Alemanha. É precisamente a disposição de aderir ao poder e, externamente, submeter-se como norma àquilo que é mais forte, à mentalidade dos algozes, que jamais deverá ressurgir. Por isso é tão fatal a recomendação do vínculo. As pessoas que o aceitam mais ■ menos voluntariamente passam ■ encontrar-se numa espécie de constante estado de crise de comando. A única verdadeira força contra o princípio de Auschwitz seria a autonomia, se é que posso utilizar a expressão de Kant; a força para ■ reflexão, para a autodeterminação, para a não-participação. Certa feita, tive uma experiência que muito me assustou: numa viagem ao lago de Constância, eu lia num jornal de Baden um artigo sobre a peça de Sartre, *Mortos sem sepultura*, que trata de coisas terríveis. Obviamente a peça incomodava ao crítico. Mas não explicou o mal-estar que esta lhe causava com o horror da coisa em si, que é o horror deste nosso mundo, mas torceu a questão de maneira a concluir que, diante de uma atitude como a de Sartre, que se ocupava ■ tais assuntos, possuímos, ao contrário, algo como o espírito para cois■ mais sublimes: que não podíamos aceitar a insensatez do horror. Resumindo: o crítico procurava, por meio de precioso palavreado existencialista, omitir-se da confrontação com ■ horror. Essa ■ mais uma fonte de risco de uma repetição do que já houve, de não permitirmos uma aproximação dos fatos ■ de afastarmos de nós os que só falem disso como se os culpados fossem eles e não os verdadeiros criminosos.

No problema da autoridade e da barbárie, percebo um aspecto que, em geral, passa quase despercebido. Dele faz menção uma observação no livro *O Estado SS* de Eugen Kogon, que contém uma visão central de todo esse sistema, e que não é absorvido pela ciência e pela pedagogia como merece. Kogon diz que os torturadores do campo de concentração onde ele mesmo passou anos eram em grande parte jovens filhos de camponeses. A diferença cultural ainda existente entre cidade e campo é uma das condições do horror, embora não seja a única, nem tampouco a mais importante. Repudio qualquer senso de superioridade para com a população rural. Sei que ninguém é culpado por ter crescido na cidade ou no campo. Registro apenas que provavelmente a desbarbarização no campo foi menos bem-sucedida do que em outros lugares. Mesmo a televisão ■ outros meios de comunicação de massa não conseguiram modificar muita coisa quanto ao não-acompanhamento total da cultura. Julgo mais correto dar expressão ■ essa realidade e contra ela reagir, do que louvar sentimentalmente quaisquer qualidades especiais da vida rural que ameacem ■ perder. Chego ao ponto de considerar ■ desbarbarização

do campo como um dos mais importantes objetivos educacionais. Todavia, isso pressupõe o estudo do consciente e subconsciente da população. Antes de mais nada, será preciso nos ocuparmos do impacto dos modernos meios de comunicação de massa sobre uma personalidade que ainda não alcançou nem de longe o liberalismo cultural do século XIX.

Para modificar esse estado de coisas, não deverá bastar o freqüentemente problemático sistema escolar existente no campo. Penso numa série de possibilidades. Uma delas — e estou improvisando — seria o planejamento das transmissões de televisão considerando-se os pontos nevrálgicos daquelas condições de consciência específicas. Depois, imagino que poderiam ser formados grupos educacionais e equipes de voluntários para que percorram as áreas rurais, promovendo discussões e ministrando cursos e ensino adicional que visem ao preenchimento das lacunas mais ameaçadoras. Sei perfeitamente que tais pessoas não iriam desfrutar de grande popularidade. Mas, ainda assim, irá formar-se ao redor delas um pequeno círculo que responda, e a partir daí os ensinamentos talvez possam se propagar.

Não deverá, entretanto, existir nenhum mal-entendido quanto à existência da inclinação arcaica para a violência, até mesmo em centros urbanos, nos grandes em particular. Tendências regressivas — isto é, pessoas com traços sádicos reprimidos — surgem hoje universalmente da tendência global da sociedade. Nesse sentido, quero trazer à lembrança o enfoque patogênico do corpo, que Horkheimer e eu descrevemos na *Dialética do iluminismo*. Sempre que o consciente estiver mutilado, isso reverte para o corpo e para a esfera somática, numa forma sem liberdade, tendente à violência. Basta reparar num tipo especial de pessoas sem cultura, como a sua linguagem — especialmente quando reclamam ou protestam contra alguma coisa — torna-se ameaçadora, como se os gestos da fala viessem de violência física mal controlada. Nesse contexto, precisamos estudar também o papel do esporte, que possivelmente ainda não foi devidamente reconhecido por uma psicologia social crítica. O esporte é ambíguo: por um lado pode ter efeito antibarbárico e anti-sádico através do *fair play*, cavalheirismo e consideração para com o mais fraco. Por outro lado, em muitas de suas modalidades e procedimentos, pode suscitar agressão, crueldade e sadismo, especialmente em pessoas que não se submetem pessoalmente aos esforços e à disciplina do esporte, mas que são meros espectadores; aqueles que costumam berrar no campo de esportes. Tal ambigüidade deveria ser analisada sistematicamente. Na medida em que a educação exerça alguma influência nesse sentido, os resultados deveriam ser aplicados na vida esportiva.

Tudo isso se relaciona mais ou menos com a antiga estrutura ligada à autoridade, com condutas — eu quase diria — do bom caráter autoritário antigo. Mas o que cria Auschwitz, os tipos característicos para o mundo de Auschwitz, é provavelmente algo de novo. Designam, por um lado, a identificação cega com o coletivo. Por outro lado, foram condicionados a manipular massas, coletivos, como os Himmler, Höss, Eichmann. A meu ver, a medida mais importante contra o perigo de uma repetição, é contrapor-se a qualquer supremacia coletiva cega e aumentar a resistência contra ela, focalizando o problema da coletivização. Isso não é tão abstrato como poderia parecer diante do entusiasmo de pessoas mais jovens e de consciência progressista para se filiarem a qualquer coisa. Seria possível abordar o sofrimento que o coletivo inflige inicialmente a todos os indivíduos nele absorvidos. É suficiente pensar nas nossas próprias primeiras experiências na escola. Devem-se combater, antes de mais nada, aqueles costumes folclóricos, *folk ways*, rituais de iniciação de qualquer forma, que causam dor física — por vezes até o insuportável — a um indivíduo, como prêmio por pertencer a uma coletividade. O mal de certos costumes folclóricos é que se trata de precursores imediatos da violência nacional-socialista. Não é de admirar que os nazistas enaltecessem e cultivassem tais monstruosidades sob a designação de "costume". Caberia aqui à ciência uma tarefa extremamente atual. Poderia inverter energicamente a tendência da etnologia que os nacional-socialistas entusiasticamente encamparam para controlar a sobrevivência ao mesmo tempo brutal e fantasmagórica dessas diversões populares. Em toda essa esfera, trata-se de um pretenso ideal que também desempenha papel relevante na educação tradicional: o da dureza. Pode ainda, por mais vergonhoso que pareça, relacionar-se a uma declaração de Nietzsche, embora na verdade ele quisesse dizer outra coisa. Lembro que o terrível Boger teve um acesso durante uma palestra sobre Auschwitz, que culminou com um elogio à educação para a disciplina através da dureza. Esta seria necessária para formar o tipo de pessoa que lhe parecia certa. A imagem da educação pela dureza, na qual muitos crêem irrefletidamente, é basicamente errada. A concepção de que virilidade signifique o máximo de capacidade para suportar já se transformou há tempos em símbolo de um masoquismo que — como demonstra a psicologia — se funde com demasiada facilidade ao sadismo. Em última análise, a elogiada têmpera para a qual se é educado significa pura e simplesmente indiferença à dor. E não se faz tanta distinção assim entre uma e outra. Aquele que é duro contra si mesmo adquire o direito de sê-lo contra os demais e se vinga da dor que não teve a liberdade de demonstrar, que precisou reprimir. Esse mecanismo deve ser conscientizado, da mesma forma como deve ser fomentada uma educação que não mais premie a dor e a capacidade de suportá-la. Em outras palavras, a educação deve dedicar-se seriamente à idéia que não é em absoluto desconhecida da filosofia: que não devemos reprimir o medo. Quando o medo não for reprimido, quando nos permitirmos ter tanto medo real quanto essa realidade merecer, então possi-

velmente muito do efeito destrutivo do medo inconsciente ■ reprimido desaparecerá.

Pessoas que se enquadram cegamente em coletividades transformam-se em algo análogo à matéria bruta e omitem-se como seres autodeterminantes. Isso combina com a disposição de tratar os demais como massa amorfa. Na análise da *Authoritarian Personality* denominei os que se comportam dessa maneira possuidores de caráter manipulativo, ■ isso numa época em que o diário de Höss ou as anotações de Eichmann ainda nem eram de conhecimento público. Minhas descrições do caráter manipulativo datam dos últimos anos da Segunda Guerra Mundial. Muitas vezes, a psicologia social e a sociologia conseguem formar conceitos que somente mais tarde passam a corresponder à realidade empírica. O caráter manipulativo — e qualquer um pode constatar isso nas fontes disponíveis a respeito daqueles líderes nazistas — distingue-se pela mania de organização, pela incapacidade de vivenciar experiências humanas em geral, por certa espécie de falta de emotividade, pelo realismo exagerado. Ele quer praticar a qualquer preço uma *real politik*, mesmo que ilusória. Não concebe nem deseja por um segundo sequer que o mundo seja diferente daquilo que é, possuído pelo desejo de fazer coisas, *of doing things*, indiferente ao conteúdo de tais ações. Ele faz da atividade, da chamada *efficiency*, um credo que soa como propaganda ■ homem ativo. Esse tipo, entretanto — se não me iludo com ■ minhas observações e se determinadas pesquisas sociológicas permitirem generalizações —, está muito mais disseminado do que se poderia acreditar. Aquilo que ■ plificava apenas alguns monstros nazistas poderá ser observado hoje em grande número de pessoas, como delinqüentes juvenis, chefes de quadrilha ■ similares, que povoam ■ noticiário dos jornais, diariamente. Se ■ precisasse converter esse caráter manipulativo numa fórmula — talvez não devesse fazê-lo, mas pode contribuir para ■ melhor entendimento —, eu o chamaria "tipo com consciente coisificado". Em primeiro lugar, as pessoas dessa índole equiparam-se de certa forma às coisas. Depois, caso o consigam, elas igualam os outros às coisas. A expressão "acabar com eles", tão popular no mundo dos valentões, como no dos nazistas, revela muito bem essa idéia. Com essa expressão, "acabar com eles", as pessoas são duplamente definidas como coisas manipuladas. Segundo Max Horkheimer, a tortura representa a adaptação — sob controle e, de certa forma, acelerada — do homem ao coletivo. Uma parte disso representa o espírito de nossa época, mesmo tendo tão pouco ■ ver com espírito. Cito apenas o que Paul Valéry disse antes da última guerra, que a inumanidade teria um grande futuro. É muito difícil reagir contra isso, porque aquelas pessoas manipulativas, que, na realidade, são incapazes de uma vivência, apresentam traços de não-afabilidade que os vinculam ■ certos doentes mentais ou caracteres psicóticos, os esquizóides. Nas experiências de reação contra um novo Auschwitz, parece-me pri-

mordial entender como se produz o caráter manipulativo para, depois, pela modificação das condições, evitar o seu reaparecimento na medida do possível. Eu gostaria de fazer uma proposta concreta: estudar os culpados de Auschwitz com todos os métodos disponíveis na ciência, particularmente através de psicanálises prolongadas, para possivelmente elucidar como uma pessoa pode chegar ■ isso. O que essas pessoas ainda podem fazer de bom, mesmo em contradição com sua estrutura de caráter, caso isso seja possível, é nunca mais fazerem o que fizeram. Isso só aconteceria se quisessem cooperar na pesquisa de sua própria gênese. Sem dúvida, deve ser difícil fazê-los falar; em nenhuma circunstância deve ser posta em prática qualquer coisa que se assemelhe aos métodos deles próprios para descobrir como eles ficaram assim. Entretanto, eles se sentem tão seguros — precisamente ■ seu coletivo, na sua sensação de ser um grupo de velhos nazistas — que praticamente nenhum mostrou sequer sentimentos de culpa. Mas é provável que haja neles, ■ pelo menos em alguns, pontos de conexão psicológica que poderiam mudar isso, seja o ■ nazismo ou, dizendo simplesmente, a ■ vaidade. Talvez eles se sintam importantes quando podem falar desenfreadamente de si mesmos, como Eichmann, que encheu verdadeiras bibliotecas de livros. Afinal, deve-se supor que também nessas pessoas, ■ cavarmos bastante fundo, persistam resíduos da antiga instância de consciência, hoje talvez já em processo de dissolução. Todavia, uma vez conhecidas as condições internas e externas que as transformaram no que são — se pudermos partir da premissa hipotética de que isso ■ possível — então deverá ser viável chegarmos a conclusões práticas, para que essas condições não tornem ■ ocorrer. Se ■ experiência ajudar ou não, só ficará evidente depois de feita; não gostaria de supervalorizá-la. Precisamos entender que tais condições não bastam para explicar o ser humano. Sob as mesmas condições, alguns ficaram de um jeito, e outros de jeito totalmente diferente. Ainda assim, valeria a pena. Um esclarecimento em potencial já estaria contido no questionamento sobre como se ficou assim. Pois o modo de ser deles — o fato de serem assim e não de outra maneira — só por um estado consciente e inconsciente nefasto será considerado como sua própria natureza, como realidade inalterável e não uma conseqüência. Eu emiti o conceito de ■ consciência coisificada. Trata-se porém de um consciente que rejeita tudo que é conseqüência, todo o conhecimento do próprio condicionamento, e aceita incondicionalmente ■ que está dado. Se esse mecanismo compulsório chegasse a ser rompido alguma vez, acredito, algo seria ganho com isso. Ademais, no tocante ao consciente coisificado também se deveria observar a sua relação com a técnica, e isso não apenas em grupos pequenos. A relação com a técnica é tão ambígua quanto aquela, aparentada, com o esporte. Por um lado, cada período produz aqueles tipos de caráter de que necessita socialmente — os chamados tipos de dis-

tribuição de energia psíquica. Um mundo como o atual, em que a tecnologia ocupa posição-chave, produz pessoas tecnológicas, afinadas com a tecnologia. Isso é bem racional: será mais difícil iludi-los, na sua própria área, e isso pode ser transferido para o âmbito mais geral. Por outro lado, a atual atitude para com a tecnologia contém algo de irracional, patológico, exagerado. Isso está relacionado com "o véu tecnológico". As pessoas tendem a considerar a tecnologia como algo em si, como fim em si mesmo, como uma força com vida própria, esquecendo-se, porém, que se trata do braço prolongado do homem. Os meios — e a tecnologia *é* a essência dos meios para a autopreservação da espécie humana — são fetichizados, porque as finalidades — uma existência digna do ser humano — são encobertas arrancadas do consciente humano. Enquanto se comenta a respeito, de forma tão genérica como eu o fiz, isso deve *fazer* sentido. Mas tal hipótese ainda continua demasiado abstrata. Não se sabe com precisão como a fetichização da tecnologia domina a psicologia individual das pessoas, onde se encontra o limiar de uma atitude racional para com ela e aquela supervalorização que finalmente faz aquele que cria um sistema de transporte para levar as vítimas o mais rapidamente possível a Auschwitz esquecer-se do que acontecerá com elas em Auschwitz. No tipo que tende para a fetichização da tecnologia, trata-se, simplesmente, de pessoas incapazes de amar. Isso não tem uma conotação sentimental, tampouco moralizante, mas designa o insuficiente relacionamento libidinal com outras pessoas. São pessoas essencialmente frias, que devem negar no seu íntimo a possibilidade de amar e cortam amor pela raiz, antes que possa desabrochar em outras pessoas. O que nelas ainda sobrevive da capacidade de amar, elas precisam usar em coisas materiais. Os caracteres preconceituosos, presos à autoridade, com os quais lidamos na pesquisa sobre a personalidade autoritária em Berkeley, fornecem numerosas evidências disso. Um voluntário — e esse já é um conceito do consciente coisificado — disse de si mesmo: "I like nice equipment" [Eu aprecio belos equipamentos], sejam quais forem eles. O seu amor foi absorvido por objetos, máquinas enfim. O que choca tanto nesse fato — e choca porque parece tão inútil combatê-lo — é que essa tendência está ligada à civilização inteira. Combatê-la equivale a opor-se ao espírito do mundo; com isso repito apenas algo que descrevi inicialmente como o aspecto sombrio de uma educação contra Auschwitz.

Eu disse que aquelas pessoas são frias de maneira especial. Cabem aqui algumas palavras sobre a frieza. Se não se tratasse de uma característica básica da antropologia, portanto da constituição humana tal como realmente existe em nossa sociedade; se os homens não fossem, por isso, profundamente indiferentes ao que acontece com todos demais, exceto alguns poucos aos quais encontram-se intimamente ligados, possivelmente por interesses práticos, então Auschwitz não teria sido

possível, pois as pessoas não teriam aceito. A estrutura atual da sociedade — e provavelmente há milênios — não reside, como se tem ideologicamente atribuído desde Aristóteles, na atração entre os homens, mas sim na busca do interesse próprio de cada um contra os interesses de todos os demais. Isso penetrou profundamente no caráter humano. O que for contrário a esse conceito, o espírito gregário, da chamada *lonely crowd*, a multidão solitária, representa uma reação, uma aglutinação de pessoas frias que não suportam a própria frieza, mas também não podem modificá-la. Todas as pessoas hoje, sem qualquer exceção, sentem-se mal-amadas, porque não são capazes de amar suficientemente. A incapacidade de identificação foi, sem dúvida alguma, a principal condição psicológica para que algo como Auschwitz pudesse acontecer meio de uma coletividade relativamente civilizada e inócua. O que se convencionou denominar "mentalidade sequaz" foi inicialmente interesse comercial: que fossem protegidos os próprios interesses antes de todos os demais para não correr risco algum, para não se queimar. Essa é uma regra geral de sobrevivência. O silêncio frente ao terror foi apenas a conseqüência. A frieza das mônadas sociais, do concorrente isolado, foi como indiferença ao destino dos outros, a condição para que bem poucos tivessem se agitado. Disso sabem os algozes; isso eles testam repetidamente.

Não me entendam mal. Não estou pregando o amor. Cultivá-lo me parece esforço vão; a ninguém caberia o direito de pregá-lo, porque falta de amor hoje — como eu já disse — é uma falha de *todos*, sem exceção. Para pregar o amor, seria preciso que aqueles aos quais nos dirigimos, que procuramos modificar, tivessem uma estrutura de caráter diferente. Porque as pessoas que devemos amar já são incapazes de fazê-lo e assim se tornam, por sua vez, menos dignas de ser amadas. Foi um dos maiores impulsos do cristianismo, não diretamente idêntico ao dogma, de eliminar a frieza que em tudo penetra. Mas a experiência fracassou; possivelmente porque não atingiu a ordem social que produz e reproduz a frieza. Possivelmente aquele calor humano que tanto almejamos nem sequer tenha existido até hoje, salvo por curtos períodos, em grupos bem restritos, talvez entre alguns selvagens pacíficos. Os desprezados utopistas viram isso. Desse modo, Charles Fourier determinou a atração como um fator ainda ser estabelecido através de uma ordem social digna do ser humano; reconheceu também que esse estado só seria possível quando os impulsos humanos deixassem de ser reprimidos fossem satisfeitos e liberados. Se alguma coisa pode ajudar contra a frieza como condição da desgraça, seria um entendimento das próprias condições que a causam a tentativa de combatê-las antes de tudo no contexto individual. Crê-se que quanto mais bem forem tratadas as crianças, quanto menos forem negadas na infância, mais chances elas terão. Mas aqui também ameaçam ilusões. Crianças que nem descon-

fiam da crueldade ■ da dureza da vida são particularmente expostas à barbárie uma vez que deixam a sua proteção. Antes de tudo, ■ impossível incentivar os pais para ■ calor humano, na medida em que eles mesmos são produto dessa sociedade e dela carregam os estigmas.

O incentivo de dar mais calor humano aos filhos faz com que ■ pais funcionem artificialmente e, assim, esse calor acaba sendo negado. Além disso, é impossível pleitear amor em situações profissionais, como ■ do professor com o aluno, o médico com ■ paciente, ■ advogado com o cliente. O amor é imediatista e se opõe decididamente a relacionamentos arquitetados. A adesão ao amor — possivelmente na forma imperativa de que devemos proceder desse modo — é um componente da ideologia que preserva a frieza para sempre. Dela fazem parte a compulsão, a repressão, que se opõem à capacidade de amar. A primeira coisa a fazer seria, portanto, ajudar na conscientização da frieza em si e apurar ■ motivos que a ela levaram. Finalizando, ainda quero abordar, em poucas palavras, as possibilidades de conscientização dos mecanismos subjetivos de modo geral, sem os quais possivelmente não existiria Auschwitz. É primordial o conhecimento desses mecanismos e, ainda, aqueles da defesa estereotipada que bloqueia tal conscientização. Quem afirmar hoje que não foi tão mal assim, já estará defendendo ■ ocorrido, ■ estaria evidentemente disposto a assistir ou colaborar ■ tudo voltasse ■ ocorrer. Se o esclarecimento racional — como bem sabe a psicologia — não dissolve diretamente ■ mecanismo inconsciente, pelo menos fortalece na pré-consciência determinadas contra-instâncias e ajuda ■ preparar um clima desfavorável aos extremismos. Se todo o consciente cultural fosse realmente inundado com uma premonição do caráter patológico dos traços que floresceram em Auschwitz, talvez as pessoas controlassem melhor esses traços.

Restaria esclarecer sobre a possibilidade do deslocamento daquilo que em Auschwitz fugiu totalmente ao controle. Amanhã poderá ser um grupo que não seja os judeus, por exemplo os idosos, que escaparam por pouco no Terceiro Reich, ou então os intelectuais ou simplesmente grupos divergentes. O clima — e saliento esse ponto — que mais favorece esse renascimento, é o nacionalismo que retorna. Ele está cada vez mais casmurro porque, na era da comunicação internacional ■ dos blocos supranacionais, já não consegue acreditar em si mesmo inteiramente, precisando exagerar até o máximo para convencer a si mesmo ■ aos demais que ainda continua substancial. Seria possível indicar possibilidades concretas de resistência. Poder-se-ia abordar a questão dos assassinatos por eutanásia que, na Alemanha, graças à resistência, não foram cometidos em toda a extensão planejada pelos nacional-socialistas. A resistência limitou-se ao próprio grupo; e isso é exatamente um sintoma bastante evidente e difundido da frieza universal. Resistência que, além de tudo o mais, é também limitada em vista da insaciabilidade em que

■ baseia o princípio das perseguições. De modo geral, qualquer pessoa que não pertença exatamente ao grupo perseguidor é uma vítima em potencial; existe, pois, um drástico interesse egoísta ao qual se poderia apelar. Finalmente, seria preciso fazer uma avaliação das condições objetivas ■ históricas das perseguições. Os chamados movimentos de renovação nacional, numa época em que o nacionalismo está superado, são óbvia e especialmente sujeitos a práticas sádicas.

Toda doutrinação política, enfim, deveria centralizar-se na necessidade de evitar uma repetição de Auschwitz. O que só seria possível se essa doutrinação, sem receio de chocar-se com quaisquer poderes, pudesse ocupar-se abertamente dessa tarefa, que é o mais importante. Para tanto, ela precisaria transformar-se ■ sociologia e dessa forma esclarecer sobre o jogo dos poderes na sociedade que tem o seu lugar sob a superfície das formas políticas.

Deveria dar-se um tratamento crítico, apenas para fornecer um modelo, a um conceito tão respeitável como o da razão de Estado; ao se colocar o direito de Estado acima do direito dos membros da sociedade já está criado o potencial para o horror.

Durante ■ exílio em Paris, Walter Benjamin perguntou-me, certa feita, quando ■ ainda voltava esporadicamente para a Alemanha, ■ lá havia ainda algozes em número suficiente para executar ■ ordens dos nazistas. Havia. Apesar disso, a pergunta tem sua profunda razão de ser. Benjamin sentiu que as pessoas que ■ *fazem*, em contraste com os assassinos de escrivaninha e ideólogos, agem contrariamente aos seus próprios interesses imediatos, pois cometem, ao matarem ■ outros, assassinato sobre si próprios. Receio que através das medidas educativas, por mais abrangentes que sejam, será difícil evitar que assassinos de escrivaninha tornem ■ aparecer. Mas que existem pessoas que lá embaixo, como servos, portanto, praticam atos que se destinam a perpetuar a sua própria servidão e se despem de toda a dignidade humana; que continuem existindo Bogers e Kaduks, contra isso se pode fazer alguma coisa, pela educação, pelo esclarecimento.

2. SOBRE A LÓGICA DAS CIÊNCIAS SOCIAIS *[1]

O debatedor de uma comunicação tem, em geral, as opções de se comportar como pedante ou como parasita. Gostaria de agradecer ao Sr. Popper por me haver poupado dessa situação embaraçosa. Sem começar de Adão e Eva, posso partir do que foi dito por ele, sem contudo prender-me tanto às suas palavras a ponto de tornar-me dependente delas. Isso, ■ autores de origens intelectuais tão diferenciadas não surpreende menos do que as inúmeras concordâncias. Em várias passagens não precisei contrapor a antítese às suas teses, mas posso assimilar o que foi dito por ele e tentar dar seqüência à reflexão. É óbvio que ■ termo lógica tem para mim uma conotação mais ampla que para ele; evoca mais os procedimentos concretos da sociologia do que regras genéricas de pensamento, a disciplina dedutiva. Não tratarei aqui da sua problemática particular dentro da sociologia.

Ao invés disto, parto da diferenciação de Popper, entre ■ abundância do conhecido ■ ■ ilimitável do desconhecido. Em sociologia, ela certamente é bem plausível. De qualquer maneira, reclama-se constantemente que a sociologia até hoje não tenha atingido um sistema de leis

* Reproduzido de Adorno, T. W. Zur Logik der Sozialwissenschaften. In: —. *Gesammelte Schriften*; soziologische Schriften 1. Frankfurt, Suhrkamp, 1972. v. 8, p. 547-65. Trad. por Aldo Onesti.

[1] Comentário à comunicação de Karl R. Popper, "A lógica das ciências sociais", no Congresso de Tübingen da Sociedade Alemã para a Sociologia, outubro de 1961. Primeira publicação na *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, v. 14, 1962, p. 249-63 (lá está também ■ comunicação de Popper, p. 233-48). [Sobre as teses de Popper, ver nota explicativa no final deste texto, p. 60 (N. do Org.)]

reconhecidas, comparável ao das ciências naturais. Contudo, essa diferenciação contém um potencial questionável, relacionado a uma concepção corrente, que, com certeza, não corresponde à de Popper. Segundo ela, deve a sociologia, por ter ficado evidentemente atrás das ciências exatas, limitar-se a coligir fatos e esclarecer métodos, antes de ter a pretensão de possuir ■ conhecimento sólido e ao mesmo tempo relevante. Reflexões teóricas sobre a sociedade e sua estrutura são então freqüentemente desaprovadas, por representarem uma incursão antecipada e indevida no futuro. Mas se deixarmos a sociologia começar com Saint-Simon e não somente com seu padrinho, Comte, então ela terá mais de 160 anos. Ela não deveria mais acenar pudicamente com sua juventude. O que, entretanto, se afigura a Popper como um não-conhecimento passageiro não é, no progresso da pesquisa e da metodologia, simplesmente superável por aquilo que, com um termo fatal e impróprio, denomina-se síntese. O objeto contrapõe-se ■ unidade simplista e sistemática de frases interligadas. Não me refiro às diferenciações usuais entre as ciências naturais e as ciências do espírito, como a de Rickert, entre método nomotético e idiográfico, que Popper enxerga mais positivamente do que eu. Mas o ideal de conhecimento de uma explicação unívoca, simplificada ■ máximo, matematicamente elegante, fracassa quando o próprio objeto, ■ sociedade, não é unívoca nem simples, nem tampouco se sujeita de modo neutro ao arbítrio da formação categorial, pois difere daquilo que o sistema de categorias da lógica discursiva antecipadamente espera. A sociedade é contraditória e mesmo assim determinável; a um só tempo racional e irracional, sistemática e caótica, natureza cega e medida pela consciência. Os procedimentos da sociologia devem curvar-se ante isso. Caso contrário, ela estará fadada, por ânsia puritana contra a contradição, a envolver-se na mais fatal: aquela entre a sua estrutura e a do seu objeto. Por menos que ■ sociedade se furte ■ conhecimento racional, por mais evidentes que sejam suas contradições e as condições delas, tanto menos essas contradições poderão ser escamoteadas por postulados do pensamento derivados de um material tratado como indiferente perante um conhecimento, que não opõe resistência aos hábitos científicos; estes, por sua vez, facilmente se acomodam à consciência conhecedora. O empreendimento das ciências sociais corre permanentemente o risco de, por amor à clareza e à exatidão, passar ao largo daquilo que quer conhecer. Popper opõe-se ao chavão de que ■ conhecimento caminha gradualmente da observação até a ordenação, preparação e sistematização de seu material. Esse chavão é absurdo na sociologia porque os dados de que ela dispõe não são desqualificados e sim estruturados pela interligação da totalidade social. O suposto não-saber sociológico em boa medida designa apenas a divergência entre a sociedade como objeto e o método tradicional; por isso dificilmente é recuperável por um conhecimento que nega a

estrutura de seu objeto por amor à própria metodologia. Por outro lado, é então também insustentável ■ habitual ascetismo empiricista em face da teoria — como Popper indubitavelmente também concordaria. Sem a antecipação daquele momento estrutural, o do todo, que as observações isoladas quase jamais captam de forma adequada, nenhuma observação singular encontraria a sua relevância. Com isso não se defende de modo algum a tendência da antropologia cultural para transferir, mediante um sistema de coordenadas selecionado, o caráter centralístico e total de algumas sociedades primitivas à civilização ocidental. Mesmo que sobre ela se tenham tão poucas ilusões quanto eu no tocante à sua gravitação para formas totais e sobre a decadência do indivíduo, ainda assim têm caráter decisivo as diferenças entre uma sociedade pré-individual e uma sociedade pós-individual. A totalidade é uma categoria de mediação nos países de administração democrática da sociedade industrial, sem ser diretamente dominadora e subjugadora. Isso implica dizer que na sociedade industrial de troca nem tudo que pertença à sociedade pode ser imediatamente deduzido do seu princípio. Ela encerra inúmeros enclaves não-capitalistas. Constitui questão aberta se, nas presentes condições de produção, ela não precise necessariamente de tais enclaves, como ■ da família, para a sua própria perpetuação. Cada uma de suas irracionalidades em particular complementa, de certo modo, a irracionalidade da estrutura como um todo. A totalidade social não leva uma vida própria além daquilo que ela engloba e que a compõe. Ela se produz e se reproduz através de seus momentos individuais. Muitos deles conservam uma relativa autonomia, que as sociedades primitivo-totais não conhecem ou não toleram. Mas quanto menos ■ pode separar esse todo da vida, da cooperação e do antagonismo de seus elementos, tanto menos pode um elemento qualquer ser compreendido apenas no seu funcionamento, sem a visão no todo, cuja essência está justamente no movimento do singular. O sistema e a singularidade são recíprocos ■ somente reconhecíveis em sua reciprocidade. Mesmo os enclaves formados pelos quadros sociais defasados temporalmente e invocados por uma sociologia desejosa de se libertar do conceito de sociedade tornam-se ■ que são não por si mesmos, mas somente pela sua relação com a totalidade dominante, da qual divergem. Isso provavelmente está muito subestimado na concepção sociológica atualmente em voga, a teoria de médio alcance, a *middle range theory*.

Em contraposição ao modelo já arraigado desde ■ tempos de Comte, Popper defende a primazia de problemas como a tensão entre o saber e ■ não-saber. Concordo com tudo o que ele diz contra a indevida transposição de métodos das ciências naturais, contra o "naturalismo ou cientificismo metodológicos falhos e equivocados". Quando Popper censura um antropólogo social que atribui uma objetividade maior à observação dos fenômenos sociais a partir de fora, pois, desse modo, ele ■ omite ante a questão da verdade e da ■ão-verdade, isso é bom. No prólogo à *Fenomenologia do espírito*, Hegel zomba daqueles que só estão por sobre as coisas por não estarem nelas. [...] Parece-me digno de menção que um estudioso para o qual a dialética é anátema veja-se compelido a formulações próprias do raciocínio dialético [...].

Na minha concordância com a crítica de Popper ■ cientificismo e à sua tese da prioridade dos problemas, eu talvez tenha de ir mais adiante do que ele permitiria. Pois o objeto mesmo da sociologia, a sociedade, que mantém viva a si própria e a seus membros e simultaneamente os ameaça de extinção, é um problema no sentido enfático. Isso significa, todavia, que os problemas da sociologia nem sempre surgem da constatação "de que algo no nosso pretenso saber não está em ordem, ... no desenvolvimento de uma contradição interna no nosso pretenso saber". A contradição não precisa ser, como Popper aqui pelo menos supõe, uma contradição meramente "aparente" entre sujeito e objeto, que seria imputada somente ao sujeito como insuficiência de julgamento. Ao invés disso, a contradição pode ter seu lugar de modo mais real no objeto e de modo algum se deixar retirar do mundo por força de um aumento do conhecimento ou de uma formulação mais clara. O mais antigo modelo sociológico de uma contradição que necessariamente se desenvolve no objeto é o famoso § 243 da *Filosofia do direito* de Hegel:

> "Devido à generalização dos inter-relacionamentos das pessoas pelas suas necessidades e aos modos de preparar e alcançar os meios para satisfazê-las, aumenta a acumulação de riquezas, pois através dessa generalização duplicada é que se obtém o maior lucro de um lado, e, de outro, o isolamento ■ ■ amesquinhamento do trabalho particular e, com isso, a dependência e a miséria da classe ligada a esse trabalho".

Facilmente poderia ser-me objetado que, para Popper, um problema ■ algo de caráter meramente epistemológico e, para mim, é também algo prático, talvez até uma situação problemática do mundo. Mas trata-se precisamente do direito de se fazer essa distinção. A ciência seria fetichizada se se separassem radicalmente seus problemas imanentes e os reais, que palidamente se refletem em seus formalismos. Nenhuma doutrina do absolutismo lógico, tampouco a de Tarski quanto, outrora, a de Husserl, conseguiria decretar que os fatos obedecem a princípios lógicos, cuja reivindicação à validade deriva da purificação de tudo o que for relativo à coisa. Preciso contentar-me com a referência à crítica ao absolutismo lógico no meu livro *Metakritik der Erkenntnistheorie* [Metacrítica da teoria do conhecimento], onde ela se relaciona a uma crítica do relativismo sociológico, com a qual sei que Popper e eu concordamos. De resto, a circunstância de que a concepção do caráter contraditório da realidade social não sabota o conhecimento desta e não o entrega ao acaso reside na possibilidade de entender-se a contradição como necessária e, com isso, ampliar a racionalidade até ela.

Os métodos não dependem do ideal metodológico e sim do objeto. Popper implicitamente leva isso em conta [illegible] tese da prioridade do problema. Ele constata que [illegible] qualidade do desempenho científico-social está na exata proporção da significação ou do interesse que tenham os seus problemas. Desse modo, por trás disso tudo está, indubitavelmente, [illegible] consciência daquela irrelevância, à qual inúmeras investigações sociológicas são condenadas por obedecerem ao primado do método e não ao primado do objeto. Isso ocorre quando apenas se deseja desenvolver métodos, ou quando se seleciona de antemão os temas de tal forma que eles possam ser tratados com os métodos já existentes. No discurso de Popper sobre relevância ou interesse apresenta-se o peso do objeto a ser tratado. Cabe apenas ponderar que sobre a relevância dos assuntos nem sempre se pode emitir um julgamento *a priori*. Onde a rede das categorias tem malhas tão finas que muita coisa situada abaixo dela fica encoberta por convenções da opinião, mesmo da científica, fenômenos excêntricos que ainda não foram captados por essa rede adquirem de quando em quando um peso insuspeitado. O exame de [illegible] natureza ilumina aquilo que é considerado [illegible] domínio nuclear e nem sempre o é. Na decisão de Freud de se ocupar com o "resíduo do mundo dos fenômenos", é possível que esse motivo teórico-científico tenha participado; também na sociologia de Simmel isso se mostrou fértil, quando, desconfiado das totalidades sistemáticas, ele mergulhou em especificações sociais como a do estrangeiro ou a do ator. Também a exigência de relevância do problema não poderá ser dogmatizada; [illegible] escolha do tema de pesquisa legitima-se amplamente pelo que [illegible] sociólogo consegue depreender do objeto por ele escolhido; sem que isso sirva, de resto, de pretexto para todos os inúmeros projetos simplesmente desenvolvidos para a carreira acadêmica, nos quais a irrelevância do objeto combina perfeitamente com a obtusidade das técnicas de pesquisa.

Eu gostaria de alertar para alguma precaução [illegible] tocante aos atributos que Popper confere ao verdadeiro método, em paralelo à relevância do problema. Honestidade, ou seja, que não se minta; que o já conhecido seja expresso sem considerações táticas deveria ser evidente. Na vida científica real, entretanto, costuma-se freqüentemente usar essa norma de modo terrorista. Que alguém dê primazia ao objeto significa então que ele não contribui com nada próprio e se iguala a um aparelho registrador. A renúncia à fantasia ou a falta de produtividade passam então por *ethos* científico. Não se deve esquecer a contribuição de Cantril [illegible] Allport nos Estados Unidos em relação à crítica do ideal da *sincerity*. Muitas vezes é tido como honesto, mesmo nas ciências, aquele que pensa o que todos pensam, [illegible] a suposta vaidade de querer enxergar algo de especial. Igualmente a linearidade e a simplicidade não são ideais inquestionáveis quando a coisa é complexa. As respostas do bom senso retiram as suas categorias em tal escala do já estabelecido que

tendem a ter o seu véu reforçado ao invés de penetrado. No que tange à linearidade, o caminho pelo qual [illegible] chega [illegible] um conhecimento dificilmente é antecipável. Em vista da situação atual da sociologia, eu atribuiria um peso maior ao arrojo [illegible] à peculiaridade da solução proposta, conforme, aliás, os critérios de Popper para a qualidade científica. Obviamente a solução também estaria sujeita à crítica. Afinal, o problema, enquanto categoria, também não deve ser hipostasiado. Quem controla seu próprio trabalho com razoável desembaraço vai defrontar-se com um fato cuja aceitação só é dificultada pelos tabus de uma suposta ausência de pressupostos. Não raro têm-se soluções; ocorre-nos algo e posteriormente formula-se o problema. Mas isso não é uma coincidência. O primado da sociedade como algo abrangente e fechado em si mesmo em face de suas manifestações individuais expressa-se no conhecimento social mediante percepções cuja origem está no conceito de sociedade e que se transformam [illegible] problemas sociológicos individuais tão-somente através da posterior confrontação do pressuposto com o material particular. Dito de forma mais genérica: as teorias do conhecimento, tais como foram desenvolvidas e transmitidas com alguma independência pela grande filosofia desde Bacon e Descartes, foram concebidas, mesmo pelos empiristas, de cima para baixo. Com freqüência não conseguiram fazer justiça ao conhecimento conseguido efetivamente. Segundo um projeto de ciência que lhe é externo, ele foi ajustado como contínuo indutivo ou dedutivo. Entre as novas tarefas da teoria do conhecimento, [illegible] não seria a última — Bergson já havia entrevisto isso —, está a reflexão [illegible] respeito de como se processa o conhecimento, ao invés de se descrever de antemão [illegible] desempenho do conhecimento segundo um modelo lógico ou científico, o qual, na realidade, não corresponde [illegible] conhecimento produtivo.

Popper, em sua estrutura categorial, faz corresponder o conceito de solução ao de problema. Soluções seriam sugeridas e criticadas. Com o caráter decisivo da crítica, atinge-se algo decisivo em contraste com a doutrina do primado da observação. Conhecimento sociológico é, de fato, crítica. Mas também aqui se trata de uma questão de nuances, assim como diferenças decisivas entre posições científicas se escondem em nuances ao invés de se traduzirem em conceitos grandiosos de alcance universal. Popper diz que se uma tentativa de solução não for acessível a uma crítica fatual, então ela será, por isso, abandonada — mesmo que talvez apenas temporariamente — como não-científica. Isso é, pelo menos, ambíguo. Se essa crítica significar uma redução aos chamados fatos, o total resgate do pensamento através de observações, então esse desiderato nivelaria [illegible] pensamento à hipótese, e furtaria da sociologia aquele momento de antecipação que lhe pertence essencialmente. Existem teoremas sociológicos que, como conhecimentos sobre os mecanis[illegible] da sociedade reinantes por trás dos bastidores, [illegible] princípio e tam-

bém por razões sociais, contradizem tanto os fenômenos que nem podem ser suficientemente criticados por estes. Essa crítica demanda a teoria conseqüente, a continuidade do pensamento e não o confronto com sentenças protocolares (como, aliás, Popper também não formulou). Os fatos não são portanto a última coisa na sociedade, onde o conhecimento poderia achar seu ponto de apoio, visto que os fatos mesmos são mediados pela sociedade. Nem todos os teoremas são hipóteses; ■ teoria é a meta, o *telos*, não um veículo da sociologia.

Também deveríamos nos deter na equiparação entre crítica e tentativa de refutação. A refutação é fértil apenas como crítica imanente. Hegel já sabia disso. Sobre o "julgamento do conceito", o segundo volu■ da *Lógica* traz proposições que poderiam compensar a maior parte do que desde então foi dito sobre os valores:

> "Os predicados bom, mau, verdadeiro, belo, correto etc. exprimem que o objeto é medido segundo seu conceito geral como um dever simplesmente pressuposto e está ou não em conformidade com ele."

Visto de fora, tudo e nada é refutável. Cabe um certo ceticismo nesse jogo de discussão. Ele testemunha uma confiança na ciência organizada como instância da verdade, contra a qual o sociólogo deveria insurgir-se. Em relação ao controle do pensamento, ■ *though control* científico, cujas condições a própria sociologia cita, o fato de Popper atribuir uma posição central à categoria de crítica crítica enquanto categoria tem um peso especial. O impulso crítico une-se intimamente à resistência ao rígido conformismo das opiniões correntes. Esse motivo também figura em Popper. Na sua 12.ª tese, ele equipara rigorosamente a objetividade científica com ■ tradição crítica, que, "apesar de todas as resistências, possibilita tão freqüentemente a crítica a um dogma reinante". Ele apela, tal como no passado recente o faziam Dewey e outrora Hegel, para um pensamento aberto, não-fixado, não-reificado. Esse pensamento não pode ser desvinculado de um momento experimental e, por que não dizer, lúdico. Contudo, ■ relutaria em adotar sua equiparação direta ao conceito de experimento, sobretudo com o lema *trial and error* [ensaio e erro]. No clima em que esse conceito se origina há uma ambigüidade de sentido na palavra experimento; justamente esse termo carrega consigo conotações físicas e vai de encontro à independência de qualquer pensamento que não se deixe testar. Mas alguns pensamentos, os essenciais ■ final das contas, não ■ prestam ao teste e no entanto têm conteúdo de verdade; também com isso Popper concorda. Nenhum experimento poderia demonstrar sumariamente ■ dependência de qualquer fenômeno social em relação à totalidade, visto que o todo, que preforma os fenômenos captáveis, *é* refratário em si mesmo a planos experimentais particulares. Apesar disso, aquela dependência do social observável em relação à estrutura global pode ser tudo,

menos mera construção mental e, além disso, é mais válida ■ realidade que quaisquer achados isolados irrefutavelmente verificáveis. Se não se quiser confundir a sociologia com modelos das ciências naturais, então o conceito de experimento deverá se estender também ao pensamento que, saturado da força da experiência, ultrapassa-a para compreendê-la. Experimentos num sentido mais restrito são, de todo modo e diversamente do que na psicologia, geralmente pouco produtivos na sociologia. O momento especulativo não é uma carência do conhecimento social, mas, como momento seu, lhe é imprescindível, ainda que a filosofia idealista, que outrora glorificava a especulação, já pertença ao passado. Relativamente a isso cabe ■ formulação de que a crítica de forma alguma pode ser separada da solução. As soluções são, via de regra, primárias, imediatas e apenas suscitam a crítica, pela qual são transmitidas à continuidade do processo de conhecimento; sobretudo, a figura da crítica pode, inversamente, implicar a solução, caso tenha logrado a boa forma; quase nunca ela surge de fora. A isto se refere o conceito filosófico de negação determinada, ao qual Popper não é, de modo algum, estranho, apesar de bem pouco apreciar Hegel. A partir do instante em que ele identifica a objetividade da ciência com a do método crítico, ele eleva este à condição de órgão da verdade. Nenhum dialético poderia exigir mais atualmente.

É claro que disso ■ extrairia uma conseqüência, que não foi citada na comunicação de Popper e que eu não sei se ele aceita. Ele qualifica o seu ponto de vista, num sentido muito não-kantiano, como "criticista". Mas ■ se atribuir uma importância muito grande à dependência do método com relação ao objeto, como o fazem algumas das determinações de Popper — a relevância e o interesse enquanto critérios para o conhecimento da sociedade —, o trabalho crítico da sociologia não ficaria concebido como voltado restritamente à autocrítica, à reflexão sobre suas proposições, teoremas, aparatos conceituais e métodos. Ela é ao mesmo tempo também crítica do objeto, do qual afinal dependem todos os momentos localizados no lado subjetivo, que é o dos sujeitos subordinados a uma ciência organizada. Por mais que os momentos dos modos de proceder estejam definidos de forma instrumental — sua adequação ■ objeto fica ainda assim exigida, mesmo que de modo oculto. Os procedimentos serão improdutivos quando carecerem dessa adequação. O objeto precisa alcançar validade no método segundo seu próprio peso, caso contrário até mesmo o método mais refinado resultará falho. Isso envolve nada menos que a exigência de que apareça, na configuração da teoria, ■ configuração do objeto. A decisão sobre quando ■ crítica das categorias sociológicas se restringirá ao método e quando a discrepância entre o conceito e o objeto recairá sobre o objeto, que não é o que reivindica ser, depende do conteúdo do enunciado teórico submetido à crítica. O caminho crítico não é apenas formal, mas também material;

sociologia crítica, ■ seus conceitos quiserem ser verdadeiros, é, conforme sua própria idéia, necessariamente também crítica da sociedade, como Horkheimer demonstrou no seu trabalho sobre teoria tradicional e teoria crítica [2]. Algo disso encontra-se também no criticismo kantiano. Aquilo que ele objetou contra juízos científicos sobre Deus, liberdade e imortalidade opunha-se a uma situação na qual se buscava sub-repticiamente salvar essas idéias para ■ racionalidade, depois de elas terem perdido seu poder teológico de persuasão. O termo kantiano *"Erschleichung"* [captura] surpreende no erro do pensamento a mentira apologética. O criticismo era iluminismo militante. Contudo, uma mentalidade crítica que se detém antes de atingir a realidade e se resigna ao trabalho sobre si mesma, dificilmente progrediria como iluminismo com relação ao criticismo. Na medida em que retalha motivos iluministas, ela deveria definhar em si mesma, como demonstra a comparação da *administrative research* [pesquisa aplicada feita por encomenda] com teorias críticas da sociedade. Já era tempo de a sociologia se contrapor a esse estado de definhamento e ao método intangível com que se escusa. Pois ■ conhecimento vive do relacionamento com o que ele mesmo não é, com o seu outro. Ao conhecimento, entretanto, não lhe basta esse relacionamento enquanto ele se impuser apenas indiretamente na auto-reflexão crítica; ele precisa estender-se até a crítica do objeto sociológico. Se a ciência social — e eu no momento absolutamente não prejulgo o conteúdo de tais proposições — por um lado concebe o conceito de uma sociedade liberal em termos de liberdade e igualdade e, por outro lado, contesta por princípio o conteúdo de verdade dessas categorias sob a égide do liberalismo, devido à desigualdade do poder social, que determina os relacionamentos entre os homens, então não se trata de contradições lógicas que poderiam ser eliminadas por definições mais corretas, ou então da necessidade de restrições empíricas posteriores, de diferenciações numa definição original, mas sim da conformação estruturada da sociedade como tal. Nesse caso, crítica não passa a significar apenas reformular as proposições contraditórias em nome da univocidade do sistema de enunciados científicos. Essa logicidade pode tornar-se falsa pelo deslocamento dos pesos reais. Eu gostaria de acrescentar que isso igualmente afeta os meios conceituais do conhecimento sociológico; ■ teoria crítica da sociedade conduz a permanente autocrítica do conhecimento sociológico para outra dimensão. Eu só quero lembrar o que mencionei sobre a confiança ingênua na ciência social organizada como garantia da verdade.

[2] Cf. HORKHEIMER, Max. Teoria tradicional ■ teoria crítica. In: BENJAMIN, W.; HORKHEIMER, M.; ADORNO, T. W.; HABERMAS, J. *Textos escolhidos*. São Paulo, Abril Cultural, 1983. p. 117-54. (Col. Os Pensadores.) (N. do Org.)

Tudo isso, contudo, pressupõe a diferenciação entre verdade e inverdade, à qual Popper ■ atém com tanto rigor. Como crítico do relativismo cético, ele polemiza contra a sociologia do conhecimento, especialmente contra as do cunho de Pareto e Mannheim, tão vigorosamente quanto reiteradas vezes eu mesmo fiz. Mas, o chamado conceito total de ideologia e ■ indiferenciação entre verdade e inverdade não fazem parte da concepção clássica de ideologia, por assim dizer. Ele manifesta sua forma decadente. Esta se une à tentativa de extrair daquela teoria o aguilhão crítico para neutralizá-la, relegando-a a um ramo da organização científica. Ideologia já significou aparência socialmente necessária. A crítica ideológica estava ligada à prova concreta da inverdade de um teorema ou de uma doutrina; a mera suspeita de ideologia, como a chamava Mannheim, não era o bastante. No espírito de Hegel, Marx a teria escarnecido como negação abstrata. Deduzir-se que ideologias são socialmente necessárias não suavizou a sentença contra sua inverdade. Sua decorrência de leis estruturais, como o caráter fetichista da mercadoria que nomeia o *próton pseudos* [o erro de base], queria então subordiná-la àquele padrão de objetividade científica, que também Popper aplica. O discurso já usual sobre super e infra-estrutura desde logo trivializa isso. Enquanto a sociologia do conhecimento, que dilui a diferença entre a consciência verdadeira e a falsa, porta-se como se constituísse um progresso no sentido da objetividade científica, essa diluição a leva a retroceder em relação ao conceito de ciência objetiva, tal como Marx a compreendia. Só mediante palavras ocas e neologismos como "perspectivismo", e não por determinações substantivas, pode o conceito total de ideologia distanciar-se do relativismo vulgar das frases vazias sobre concepções do mundo. Daí o subjetivismo aberto ou oculto da sociologia do conhecimento, que Popper denuncia com razão e em cuja crítica existe concordância entre a grande filosofia e o trabalho científico concreto, pois ele nunca se deixou desconcertar a sério pela cláusula geral da relatividade de todo conhecimento humano. Se Popper critica a contaminação da objetividade da ciência com a objetividade do cientista, então ele atinge o conceito de ideologia totalmente degradado, mas não a sua autêntica concepção. Esta se referia à determinação objetiva da falsa consciência, amplamente independente dos sujeitos individuais e de sua tão invocada posição na sociedade e comprovável pela análise da estrutura social; um pensamento, aliás, que remonta ■ Helvétius, se não a Bacon. A preocupação ávida com a vinculação posicional de cada pensador deriva da impotência para fixar a percepção disso na deformação objetiva da verdade. Esta não tem muito a ver com os pensadores, e muito menos com sua psicologia. Em resumo, ■ concordo com a crítica da sociologia do conhecimento de Popper. Entretanto, a concepção não diluída da ideologia também concorda com isso.

Em Popper, a questão da objetividade na ciência social une-se à da neutralidade valorativa, como outrora no famoso ensaio de Max Weber. Não lhe escapou o fato de que essa categoria, nesse ínterim já dogmatizada e que entende bem demais com a produção científica pragmatista, precisa ser repensada. A disjunção de objetividade valor não é assim tão nítida quanto se lê em Max Weber, em cujos textos ela evidentemente é mais matizada do que seu brado de guerra faria esperar. Quando Popper qualifica de paradoxal a exigência de uma liberdade incondicional de valores, uma vez que objetividade científica e liberdade de valores obviamente são elas próprias valores, essa opinião não é tão sem importância como Popper a julga. Dela podem-se extrair conseqüências teórico-científicas. Popper ressalta que não se poderiam proibir ou destruir os valores de um cientista, sem com isto destruí-lo como pessoa ou como cientista. Com isso faz-se algo mais do que constatação relativa à prática da ciência; "destruí-lo como cientista" envolve o conceito objetivo de ciência como tal. A separação entre comportamento com valores e sem valores é falsa, uma vez que valores, e com isso a liberdade de valores, são reificações; é verdadeira na medida em que o comportamento do espírito não pode distanciar-se a seu bel-prazer do estádio dado de reificação. O que se denomina problema dos valores apenas se constitui numa fase na qual meios e fins foram separados prol de um domínio da natureza isento de atritos; na qual a racionalidade dos meios progride junto a uma irracionalidade dos fins não reduzida ou porventura incrementada. Kant e Hegel ainda não fazem uso do conceito de valor natural da economia política. Ele talvez só se tenha infiltrado na terminologia filosófica com Lotze; a diferenciação de Kant entre dignidade preço na razão prática seria incompatível com ele. O conceito de valor formou-se na relação de troca, um ser para outro. Numa sociedade em que tudo tornou um ser para outro, fungível — a renegação da verdade constatada por Popper manifesta a mesma circunstância —, o "para outro" enfeitiçou-se num substancial "em si", com o que se tornou então falso e dispôs a preencher o embaraçoso vazio entre ambos segundo o gosto dos interesses dominantes. O que posteriormente se sancionou como valor não relaciona externamente com a coisa, mas sim lhe é imanente. A coisa, o objeto do conhecimento social, não é isenta de dever, um meramente existente — ela só fica reduzida a isso pelos cortes da abstração, assim como não se trata de fixar os valores num céu de idéias. O juízo sobre um objeto, que certamente reclama uma espontaneidade subjetiva, sempre é prefigurado pelo objeto não esgota na decisão subjetiva e irracional, como Weber concebia. Esse juízo é, na linguagem da filosofia, um juízo da coisa sobre si mesma; traz à menção a fragilidade da coisa. Constitui-se, porém, na sua relação com todo, que está dentro de si, sem ser dado de imediato, factualidade; a isso alude a sentença segundo a

qual a coisa deve ser medida no seu conceito. Todo problema dos valores, que a sociologia outras disciplinas carregam como peso morto, é portanto formulado indevidamente. Uma consciência científica da sociedade que se propõe livre de valores desperdiça o objeto do mesmo modo que uma consciência que invoca valores mais ou menos ordenados e arbitrariamente instituídos; aceitando-se a alternativa, incorrer-se-á em antinomias. Mesmo o positivismo não conseguiu se libertar delas; Durkheim, cujo *chosisme* [primado do social como coisa] superava Weber em mentalidade positivista — Weber, aliás, já tinha na própria sociologia da religião o seu problema decisivo, o seu *thema probandum* —, não reconhecia a liberdade de valores. Popper paga o tributo à antinomia quando ele por um lado recusa a separação entre valor e conhecimento, e por outro gostaria que a auto-reflexão do conhecimento incorporasse seus valores implícitos; quer dizer, não falsificasse seu conteúdo de verdade para demonstrar algo. Ambos os desideratos são legítimos. Apenas seria o caso de que a sociologia incorporasse a consciência de sua antinomia. A dicotomia entre o ser e o dever é tão falsa quanto historicamente compulsória; por isso não pode simplesmente ignorada. Ela só se torna transparente quando da visão em sua obrigatoriedade pela crítica social. Na realidade, um comportamento isento de valores não é inviável apenas psicologicamente, mas também objetivamente. A sociedade, cujo conhecimento, afinal de contas, a sociologia visa se quiser ser do que mera técnica, cristaliza-se, geral, apenas em torno de uma concepção da sociedade correta. Mas esta não há de contrastar abstratamente com existente, precisamente como pretenso valor, mas surge da crítica, portanto da consciência da sociedade quanto a suas contradições e necessidades. Quando Popper diz: "Apesar de não conseguirmos justificar racionalmente nossas teorias, nem tampouco demonstrar que são prováveis, podemos criticá-las racionalmente", isso não é, então, menos válido para a sociedade do que para as teorias sobre ela. Disso resultaria um comportamento que nem fica se remoendo na liberdade dos valores, contrária ao interesse essencial da sociologia, nem tampouco se deixa levar pelo dogmatismo abstrato e estático dos valores.

Popper examina detidamente o subjetivismo latente da sociologia do conhecimento isenta de valores, a qual muito se ufana de sua científica ausência de idéias preconcebidas. De modo conseqüente, ele ataca então o psicologismo sociológico. Também nesse aspecto compartilho de sua opinião talvez possa fazer menção meu trabalho na publicação comemorativa a Horkheimer, onde se desenvolve a descontinuidade das duas disciplinas reunidas sob o delgado título de ciência do homem. Todavia, os motivos que levam Popper e a mim ao mesmo resultado não são os mesmos. A separação entre o homem o meio ambiente social parece-me um tanto superficial, excessivamente orientada segundo um mapa das ciências preestabelecido, cuja hipostasia Popper por princípios rejeita. Os

sujeitos que a psicologia se propõe a examinar não são somente influenciados pela sociedade, como se diz, mas são formados até ■ âmago por ela. A idéia de um substrato de um homem em si, que se defronta com o meio ambiente — como é retomada no existencialismo — permaneceria uma abstração vazia. Por seu turno, o meio ambiente socialmente eficaz é produzido por homens de uma sociedade organizada, por mais que isso ocorra de modo mediato e imperceptível. Apesar disso, a psicologia não pode ser considerada como ciência básica das ciências sociais. Eu simplesmente lembraria que as formas da socialização, aquilo que no jargão anglo-saxônico denomina-se instituições, tornaram-se, graças à força da sua dinâmica imanente, tão independentes com relação aos homens vivos e sua psicologia, ■ eles se contrapondo como algo tão estranho e prepotente, que a redução aos comportamentos primários do homem, como a psicologia os estuda, não alcança os *behavior patterns* [modelos de conduta] típicos e passíveis de generalização nos processos sociais que ocorrem sobre as cabeças dos homens. Contudo, da precedência da sociedade sobre a psicologia, ■ não deduziria, como Popper faz, uma independência tão radical entre as duas ciências. A sociedade é um processo global, no qual os homens, abrangidos, dirigidos e formados pela objetividade, mesmo assim, por um turno, reagem sobre ela; a psicologia, de ■ parte, dissolve-se tão pouco na sociologia, quanto o indivíduo no aspecto biológico e sua história natural. Certamente o fascismo não deve ser explicado sociopsicologicamente, como ocasionalmente foi mal interpretada a análise da *Authoritarian Personality*. Se não fosse, contudo, tão difundido o caráter preso à autoridade, por motivos de resto reconhecíveis sociologicamente, então o fascismo não teria encontrado o apoio na massa, sem o qual ele, numa sociedade como a da democracia de Weimar, praticamente não teria chegado ao poder. A autonomia dos processos sociais não é algo em si, mas estriba na reificação; também os processos alienados dos homens permanecem humanos. Por isso, a fronteira entre ambas as ciências é tão pouco absoluta quanto aquelas entre sociologia ■ economia ou sociologia e história. A visão da sociedade como totalidade implica também o fato de que todos os momentos eficazes dessa totalidade — de modo algum redutíveis sem mais um ao outro — precisam penetrar no conhecimento; ele não pode se deixar amedrontar pela divisão científica do trabalho. A precedência da sociedade sobre o indivíduo explica-se a partir da coisa, dessa impotência do indivíduo com relação à sociedade, que para Durkheim era justamente o critério dos *faits sociaux*; a auto-reflexão da sociologia, entretanto, precisa estar vigilante também contra o legado histórico-científico que conduz a uma exacerbação da autarquia dessa ciência recente e ainda não aceita com igualdade de direitos ■ meios universitários europeus.

Minhas senhoras ■ meus senhores, o Sr. Popper definiu, numa correspondência que precedeu a formulação de minha comunicação, a

divergência de nossas posições em termos de que ele acreditava que nós vivíamos no melhor mundo que já existiu, e ■ não. No que lhe concerne, é provável que ele tenha exagerado um pouco, ■ nome do drástico da discussão. Comparações entre ■ maldade das sociedades de épocas diversas são precárias; que nenhuma tenha sido melhor do que aquela que originou Auschwitz, é-me difícil aceitar e, com isso, Popper indubitavelmente caracterizou-me de forma correta. Ocorre apenas que ■ encaro essa oposição não como mera questão de pontos de vista e sim como suscetível de decisão; nós dois provavelmente somos igualmente avessos à filosofia dos pontos de vista e com isso também à sociologia dos pontos de vista. A experiência do caráter contraditório da realidade social não é um ponto de partida arbitrário e sim o motivo que basicamente constitui a possibilidade da existência da sociologia. Só para quem pode conceber a sociedade como outra que não a existente, é que, na linguagem de Popper, a sociedade se torna um problema; só através daquilo que ela não é, é que ela vai-se revelar como aquilo que é. Para isso dependerá de uma sociologia que não ■ confine a objetivos de administração pública ou particular, como são obviamente ■ maioria de seus projetos. Talvez com isso fique bem claramente determinada a razão pela qual a sociedade não encontra espaço ■ sociologia enquanto resultado científico isolado. Se a proposta de uma nova disciplina elaborada por Comte era impregnada do desejo de proteger as tendências produtivas de sua época, a libertação das forças de produção de um potencial destruidor que naquela época já amadurecia nelas em nada ■ alterou nesse ponto de partida da sociologia, salvo que ela se exacerbou, e isso deveria manter ■ sociologia em evidência. O arquipositivista Comte tinha consciência desse caráter antagônico da sociedade como decisivo, que o desenvolvimento do positivismo tardio queria escamotear como se fosse especulação metafísica. E é daí que provêm as loucuras de sua fase mais tardia — as quais, por outro lado, demonstram o quanto a realidade social escarnece os anseios daqueles cuja profissão é conhecê-la. Entrementes a crise em relação à qual a sociologia deve mostrar a sua maturidade já não é apenas a da ordem burguesa ■ sim, literalmente, a ameaça à subsistência física da sociedade como um todo. Em face da manifestação da violência nua e crua dos relacionamentos, a esperança de Comte de que ■ sociologia possa dirigir o poder social, revela-se ingênua, a menos que ela se proponha a fornecer planos para potentados totalitários. A desistência da sociologia de uma teoria crítica da sociedade é resignada: não se atreve mais a pensar o todo porque não vê como alterá-lo. Mas se por isso a sociologia quisesse se deixar comprometer no conhecimento de *facts* e *figures* [fatos e números], a serviço do já existente, então este avanço na não-liberdade precisaria considerar de forma crescente todos os pontos de vista detalhados ■ relegar completamente à irrelevância aqueles com os quais ela quisesse triunfar sobre a teoria. A comunicação

de Popper conclui com uma citação de Xenófanes, sintoma de que tanto ele quanto eu nos conformamos bem pouco com ■ separação entre filosofia e sociologia, que hoje serve para apaziguar a sociologia. Mas também Xenófanes era, não obstante a ontologia eleática, um iluminista, e não é sem significado que já se ache nele a idéia encontradiça ainda em Anatole France, de que, se uma espécie animal tivesse uma representação de uma divindade, ela seria conforme à sua própria imagem. Tal tipo de crítica é transmitido de geração a geração desde tempos remotos por todo o iluminismo europeu. Hoje, a sua herança é em grande parte fruto da ciência social. Ela significa desmitificação. Esta, contudo, não é um conceito meramente teórico ■ não se refere a uma iconoclastia indiscriminada, que destruísse a diferença entre o certo e o errado junto com a diferença entre a verdade e a inverdade. Tudo que o iluminismo traz de desencanto visa, conforme seu próprio sentido, libertar ■ homem do feitiço; outrora, daquele dos demônios; hoje, daquele que os relacionamentos humanos praticam sobre ele. O iluminismo que esquece isto e desinteressadamente deixa o encanto correr e se limita à confecção de instrumentos úteis, sabota-se ■ si mesmo e também ao conceito de verdade que Popper contrapõe à sociologia do conhecimento. No conceito enfático da verdade está inclusa a correta ordenação da sociedade, por menos que se possa pretender dar-lhe os traços de uma pretensa imagem do futuro. A *reductio ad hominem*, que inspira todo o iluminismo crítico, tem por substância aquele homem que só pode constituir-se numa sociedade emancipada. Na sociedade atual, contudo, o seu único índice é o socialmente falso.

*

Nota explicativa sobre as teses de Popper comentadas por Adorno

A exposição de Popper a que Adorno responde no presente texto está organizada na forma de um conjunto de teses (27 ao todo). As principais idéias nela desenvolvidas e retomadas no texto de Adorno são sumariamente expostas ■ seguir.

A lógica do conhecimento (ou seja, a metodologia teórica) tem por base a tensão entre ■ conhecido (que é muito extenso) e o não-conhecido (que é incomensuravelmente maior). Esse descompasso gera problemas. Estes, e não observações ou dados empíricos, constituem o ponto de partida para nosso conhecimento, e também dão a medida do sucesso ou da fecundidade de quaisquer ciências, incluindo as sociais. "É o caráter e a qualidade dos problemas — junto, naturalmente, com a audácia ■ a originalidade da solução proposta — que determinam ■ valor ou o desvalor do desempenho científico". Todas as ciências procedem da mesma forma: soluções são propostas para seus problemas, e submetidas à crítica. Quando resiste às críticas, a solução proposta é provisoriamente aceita ■ válida. Quando não resiste, busca-se outra, para igualmente submetê-la ■ crítica. Falar em objetividade da ciência implica então falar da objetividade do método científico. "Isso significa antes de mais nada que nenhuma teoria está isenta de crítica e também que os meios lógicos da crítica — a categoria da contradição lógica — são objetivos". D■ decorre a "idéia básica" da posição de Popper, ■ ele propõe chamar de "criticista", segundo a qual toda justificação do conhecimento é provi-

sória e consiste na capacidade, que revelou até agora, de resistir à crítica mais severa. Não existe, portanto, justificação positiva para o conhecimento. O máximo que ■ pode argumentar em favor de uma proposta ■ solução é que até agora ela tem resistido a todas as tentativas de refutação.

Essa posição "criticista" é então aplicada a duas questões clássicas das ciências sociais. A primeira questão é a da objetividade do conhecimento científico, que Popper vincula à "tradição crítica". Esta, quando exercida, permite destruir os dogmas a que ■ cientista, tomado individualmente, está sujeito. Trata-se, portanto, de atividade social, que transcende ■ âmbito ■ cientista individual, até porque a objetividade da ciência não se confunde com ■ objetividade do cientista. A segunda questão é a da neutralidade valorativa do conhecimento. Esta ■ resolve, para Popper, mediante a clara distinção entre valores propriamente científicos (entre eles, aliás, o próprio valor da neutralidade científica) ■ valores externos à ciência, e, portanto, irrelevantes para a questão básica da ciência, que é a da verdade de suas teorias; questão que Popper leva muito a sério, rejeitando todas as formas de relativismo. (N. do Org.)

3. CAPITALISMO TARDIO OU SOCIEDADE INDUSTRIAL *

(Conferência inaugural do 16.º Congresso dos Sociólogos Alemães)

Cristalizou-se o costume de que o presidente da Sociedade Alemã de Sociologia, ao sair de seu cargo, se manifeste sobre a questão em pauta. Nisso, a sua própria posição e a interpretação do problema colocado não podem ser rigidamente separadas: ambas se interpenetram. Por outro lado, ele não pode expor soluções definitivas, já que exatamente a discussão se faz necessária no congresso. A temática do atual congresso foi originariamente proposta por Otto Stammer. Nas reuniões da diretoria que se ocuparam com o congresso, ela foi pouco a pouco desenvolvida: o título atual cristalizou-se num trabalho de equipe. Quem não estivesse familiarizado com o atual estádio da controvérsia nas Ciências Sociais poderia acabar suspeitando de que se trata de uma disputa em torno de nomenclaturas: como se os especialistas estivessem atormentados pela vã preocupação com saber se a atual fase deveria chamar-se capitalismo tardio ou sociedade industrial. Na verdade, não se trata de algo decisivo quanto a termos, mas sim quanto a conteúdos. Exposições e debates deverão ajudar a esclarecer se o sistema capitalista ainda domina de acordo com o seu modelo, independentemente de como ele se tenha modificado, ou se com o desenvolvimento industrial o próprio conceito de capitalismo, a diferença entre Estados capitalistas e não-capitalistas, e até mesmo a crítica ao capitalismo tornaram-se obsoletos. Em outras palavras, saber se é pertinente a tese, hoje tão difundida dentro da sociologia, de que Marx estaria ultrapassado. Segundo essa tese, o mundo

* Reproduzido de ADORNO, T. W. Spätkapitalismus oder Industriegesellschaft? In: —. *Gesammte Schriften*; soziologischen Schriften 1. Frankfurt, Suhrkamp, 1972. v. 8, p. 354-70. Trad. por Flávio R. Kothe.

está tão completamente determinado pela técnica, que se desenvolveu além das previsões, a ponto de, em comparação a isso, a relação social que outrora definia o capitalismo, a metamorfose do trabalho vivo em mercadoria e, desse modo, a contradição de classes, perdeu relevância, na medida em que não se tenha tornado crendice. Nesse ponto é possível referir-se a inegáveis convergências entre os países tecnicamente mais desenvolvidos, os Estados Unidos e a União Soviética. Em termos de padrão de vida e de consciência, nos principais países ocidentais tornaram-se muito menos perceptíveis as diferenças de classe do que nos decênios durante e logo após a revolução industrial. Certos prognósticos da teoria das classes — como a da pauperização e a do colapso — não ocorreram de modo tão drástico quanto se deve entendê-los se não for para privá-los do seu conteúdo; só de modo cômico pode-se falar de pauperização relativa. Mesmo que se tivesse verificado de modo imanente ao sistema a lei — não inequívoca em Marx — da taxa decrescente de lucro, teria de ser concedido que o capitalismo descobriu em si mesmo recursos que permitem empurrar para as calendas gregas a bancarrota total — recursos entre os quais, inquestionavelmente, estão, em primeiro lugar, a imensa elevação do potencial técnico e, com isso, também a quantidade de bens de consumo que beneficiam todos os membros dos países altamente industrializados. Ao mesmo tempo, em vista de tal desenvolvimento técnico, as relações de produção se revelaram mais elásticas do que Marx imaginara.

Os critérios das relações de classe — que a pesquisa empírica gosta de chamar de estratificação social das camadas sociais segundo o rendimento, o padrão de vida, a formação educacional — são generalizações de dados encontráveis em indivíduos isolados. Nessa medida podem ser considerados subjetivos. Em contraposição, o conceito mais antigo de classes tinha um sentido objetivo, independente de índices diretamente retirados da vida dos sujeitos, por mais que esses índices também expressem objetividades sociais. A teoria de Marx baseava-se na posição de patrões e trabalhadores no processo de produção; em última instância, no poder de dispor sobre os meios de produção. Nas correntes hoje preponderantes na sociologia, esse ponto de partida é, em grande parte, rejeitado como dogmático. Essa discussão precisa ser desenvolvida teoricamente, não só através da apresentação de fatos, que, por sua vez, é claro, contribuem de muitos modos para a crítica, mas que, segundo a Teoria Crítica, também encobrem a estrutura. Mesmo os opositores da dialética não estão mais dispostos a postergar indefinidamente uma teoria que trata dos autênticos interesses da sociologia. A controvérsia é, essencialmente, quanto à *interpretação* — a não ser que se exilasse exatamente tal aspiração para o limbo do extracientífico.

Uma teoria dialética da sociedade volta-se para leis estruturais que determinam os fatos, que neles se manifestam e que são por eles modi-

ficadas. Ela entende por leis estruturais tendências que decorrem de um modo mais ou menos rigoroso de elementos constitutivos históricos do sistema global. A lei do valor, ■ lei da acumulação, a lei do colapso do sistema constituíam modelos de Marx para isso. A teoria dialética não concebe o conceito de estrutura como esquemas ordenadores, em que achados sociológicos poderiam ser inseridos de um modo maximamente completo, contínuo e sem contradições; portanto, não se trata de sistematização; mas do sistema da sociedade, que pré-ordena os procedimentos ■ os dados do conhecimento científico. Uma tal teoria deve ser a última instância a retrair-se dos fatos, não deve ajustá-los segundo o que pretende concluir, seu *thema probandum*. Pois assim ela regrediria, de fato, para o dogmatismo ■ repetiria, pelo pensamento, aquilo que o poder estabelecido no bloco socialista executa através do instrumento do materialismo dialético: paralisa aquilo que, segundo o seu próprio conceito, não pode ser pensado senão como em movimento. Ao fetichismo dos fatos corresponde o fetichismo das leis objetivas. A dialética, tendo experimentado completamente ■ dolorosa experiência de sua dominação, não diviniza as leis objetivas mas as critica tanto quanto à aparência de que o individual ■ concreto já determine *hic et nunc* [aqui ■ agora] o curso do mundo. É provável que o individual e concreto nem sequer já estejam em sua órbita. Pela palavra "pluralismo" passa-se a supor a utopia como se ela já existisse: serve para o acalanto geral. Por isso é que ■ teoria dialética que reflita criticamente sobre si mesma não deve, por sua vez, acomodar-se no ambiente da generalidade. Romper, irromper para fora desse meio é, exatamente, a sua intenção. Também ela não está imune à falsa separação entre o pensamento enfático e pesquisa empírica. Há algum tempo, um intelectual russo de considerável influência explicou-me que na União Soviética ■ sociologia era uma ciência nova. Ele queria dizer, com isso, a sociologia empírica; que esta pudesse ter algo a ver com ■ doutrina aprovada em seu país enquanto religião do Estado, isso lhe era ainda tão pouco presente quanto o fato de Marx ter feito levantamentos. A consciência reificada não termina lá onde o conceito de reificação ocupa um lugar de honra. Ficar fazendo carga com conceitos como "o imperialismo" ou "o monopólio", sem levar em conta o que corresponde a essas palavras nas relações de fato ■ sem examinar até onde se estende o seu âmbito de vigência, é tão falso e irracional quanto uma conduta que, por amor à sua cega concepção nominalista do objeto, se bloqueia contra o fato de que conceitos como o de "sociedade mercantil" têm ■ sua objetividade: exprimem uma coerção do geral subjacente aos dados, que de modo algum é cabalmente traduzível mediante termos operacionais. É preciso trabalhar contra essas duas coisas: nessa medida, ■ temática deste congresso — "Capitalismo tardio ou sociedade industrial" — testemunha à intenção metodológica de livre autocrítica.

Uma resposta simples à questão implícita em tal temática não pode ser esperada nem propriamente procurada. Alternativas que obriguem a fazer uma opção por uma ou por outra determinação, mesmo que apenas teoricamente, já são elas mesmas situações coercitivas, que imitam ■ não-liberdade social transpondo-a para o espírito, quando este teria de fazer tudo que pudesse para, através de sua persistente reflexão, quebrar essa falta de liberdade. Menos que ninguém ■ dialético pode sujeitar-se à coercitiva disjunção entre capitalismo tardio ou sociedade industrial, como tampouco ele pode satisfazer-se com o descompromissado "por um lado/por outro lado". Não seguindo o conselho de Brecht, ele precisa precaver-se contra qualquer simplificação, pois o hábito mental, uma vez automatizado, igualmente sugere uma resposta automatizada, assim como facilita ■ seus adversários a resposta antitética. Quem não permite que lhe seja vedada a experiência da preponderância da estrutura sobre os dados não pode desconsiderar de antemão, conforme o faz a maioria de seus adversários, as contradições como erros do método, como falhas do pensamento, buscando eliminá-las pela univocidade da sistemática científica. Ao invés disso, há de acompanhar e rastrear esses erros até a própria estrutura, que sempre foi antagônica desde que existe sociedade em sentido estrito o que ■ também continuou a ser, como o demonstram agudamente os conflitos na política externa e a possibilidade permanente da catástrofe da guerra e, há pouco, a invasão da Tchecoslováquia pelos russos. Isso é desconhecido pelo pensamento que se esgota ■ alternativas e que incessantemente projeta a não-contradição da lógica formal sobre o objeto do pensamento. Não se trata de escolher conforme um ponto de vista ou gosto científico uma das duas fórmulas; mas, por sua vez, ■ relação entre elas expressa a contradição que caracteriza a atual fase, ■ que cabe à sociologia articular no plano teórico.

As relações de certos prognósticos da teoria dialética entre si são contraditórias. Algumas simplesmente não se realizam; certas categorias teóricas analíticas conduzem, entrementes, a aporias, que só de um modo extremamente artificial podem ser eliminadas do mundo pelo pensamento. Outras previsões, originariamente bem imbricadas naquelas, confirmaram-se plenamente. Mesmo quem não veja em prognósticos o sentido da teoria, não há de, ■ vista das pretensões da teoria dialética, contentar-se com dizer que ela seria em parte verdadeira e, em parte, falsa. Tais divergências requerem, por sua vez, uma explicação teórica. Que, nos países capitalistas dominantes, não se possa falar de uma consciência proletária de classe não refuta de *per se*, ao contrário da opinião comum, a existência de classes: a classe é definida pela posição quanto aos meios de produção, e não pela consciência de seus membros. Não faltam, nesses países, razões bastante plausíveis para a inexistência de consciência de classe: não era de se prever que os trabalhadores não continuassem mais na miséria, que eles viessem a ser cada vez mais integrados na sociedade

burguesa ■ em sua visão de mundo, ao contrário do que ocorria durante e logo após ■ revolução industrial, quando o proletariado industrial era recrutado entre os miseráveis e se situava, de certo modo, na periferia da sociedade. A existência social não gera, de modo imediato, consciência social. Sem que essas massas — e isso exatamente por causa de sua integração social — tivessem agora em suas mãos o seu destino social mais do que há 120 anos, elas prescindiram não só da solidariedade de classes, mas fugiram à plena consciência de que são objetos, e não sujeitos, do processo social, processo que, no entanto, elas mantêm em andamento como sujeitos. A consciência de classe — da qual, segundo a teoria de Marx, deveria depender ■ salto qualitativo — era, de acordo com ele, simultaneamente um epifenômeno. Se, no entanto, nos países prototípicos das relações de classe, sobretudo os Estados Unidos, não aflorar, durante longos períodos, mais nenhuma consciência de classe (se é que alguma vez ela chegou a estar viva lá); se ■ questão relativa ao proletariado se torna ■m quadro enganoso, enigmático, então quantidade se transforma em qualidade, e a suspeita de mitologia conceitual sempre poderá ser suprimida por decreto, mas não pode ser eliminada para o pensamento. Essa evolução dificilmente pode ser separada do cerne da teoria marxista, a teoria da mais-valia. Esta deveria explicar de modo objetivo, no âmbito econômico, as relações de classes e o crescimento do antagonismo entre elas. Se, no entanto, pelo volume do progresso técnico e de fato pela industrialização, decresce a participação do trabalho vivo — do qual, de acordo com o seu conceito, provém toda a mais-valia — tendencialmente até um valor limite, então o cerne da questão, a teoria da mais-valia, acaba sendo afetado por isso. A atual carência de uma teoria objetiva do valor não é condicionada apenas pela doutrina econômica que quase desfruta de monopólio acadêmico hoje. Ela remete à proibitiva dificuldade para fundamentar objetivamente a constituição de classes sem teoria da mais-valia. Ao não-economista parece que mesmo as assim chamadas teorias neomarxistas procurariam tapar os seus buracos no tratamento dos problemas constitutivos com fragmentos oriundos da economia subjetiva. Responsável por isso não é, certamente, apenas ■ enfraquecimento da capacidade teórica. É concebível que a atual sociedade seja refratária a uma teoria coerente em si. Nesse ponto Marx teve maiores facilidades, à medida que na ciência estava à sua disposição ■ sistema desenvolvido do liberalismo. Ele só precisava perguntar se o capitalismo, em suas próprias categorias dinâmicas, correspondia a esse modelo para, através da negação determinada do sistema teórico que lhe era apresentado, gerar por sua vez uma teoria imanente ■ sistema. Entrementes, a economia de mercado já está tão questionável que ela zomba de qualquer confrontação desse gênero. A irracionalidade da atual estrutura social impede ■ seu desdobramento racional em uma teoria. A perspectiva de que a condução do processo econômico acabe levando ao poder político de fato

deriva da dinâmica deduzível do sistema, mas tende simultaneamente para a irracionalidade objetiva. Isso, e não só o estéril dogmatismo de seus seguidores, é que deveria ajudar a esclarecer por que há tanto tempo não se produziu uma teoria objetiva da sociedade que fosse convincente. Sob esse aspecto, abdicar dessa teoria não seria um progresso crítico do espírito científico mas sim a expressão de uma forçada resignação. Paralela à regressão da sociedade corre uma regressão do pensamento sobre ela.

Entrementes, fatos não menos drásticos contrapõem-se a este, fatos que, por sua vez, só de um modo muito forçado e arbitrário são ainda interpretáveis *sem* utilizar o conceito-chave "capitalismo". A dominação sobre seres humanos continua a ser exercida através do processo econômico. Objeto disso já não são mais apenas as massas, mas também os mandantes e seus apêndices. De acordo com a antiga teoria, eles se tornaram, de modo acentuado, funções de seu próprio aparelho de produção. A muito discutida questão relativa à *managerial revolution* [revolução dos executivos], referindo-se à suposta passagem do poder dos proprietários jurídicos para a burocracia, é uma questão secundária em relação a isso. Esse processo continua, tanto agora quanto antes, a produzir e reproduzir, mesmo que já não mais as classes do modo como elas estão apresentadas no *Germinal* de Zola, ao menos uma estrutura que o anti-socialista Nietzsche antecipou como ■ fórmula "nenhum pastor e um rebanho". Nela se esconde, porém, ■ que ele não queria ver: ■ antiga opressão social, só que agora tornada anônima. Se a teoria da miséria crescente não foi demonstrada *à la lettre*, ela se confirmou, porém, no sentido não menos assustador de que a falta de liberdade, a dependência em relação a um instrumental que escapa à consciência daqueles que dele se utilizam, estende-se universalmente sobre os homens. A tão deplorada falta de maturidade das massas é apenas o reflexo do fato de que os homens continuam não sendo senhores autônomos de sua vida; tal como no mito, sua vida lhes ocorre como destino.

Pesquisas empíricas demonstram, aliás, que também subjetivamente, de acordo com a sua consciência da realidade, as classes de modo algum estão tão niveladas quanto às vezes se supunha. Mesmo as teorias do imperialismo não estão simplesmente condenadas à obsolescência com ■ forçada desistência de suas colônias pelas grandes potências. O processo que elas indiciavam prossegue no antagonismo dos dois monstruosos blocos de poder. A supostamente superada doutrina dos antagonismos sociais, com o *telos* [finalidade] do colapso do sistema, é superada desmedidamente pelo antagonismo político manifesto. Não é o caso de discutir aqui ■ questão de saber se, e em que medida, a relação de classes acabou sendo transposta para a relação entre as principais nações industrializadas ■ os disputados países ■ desenvolvimento.

Em categorias da teoria crítico-dialética, ■ gostaria de propor como primeira, e necessariamente abstrata, resposta que a atual sociedade é,

de acordo com o estádio de suas *forças* produtivas, plenamente, uma sociedade industrial. Por toda parte e para além de todas as fronteiras dos sistemas políticos, o trabalho industrial tornou-se ■ modelo de sociedade. Evolui para uma totalidade, porque modos de procedimento que se assemelham ao modo industrial necessariamente se expandem, por exigência econômica, também para setores da produção material, para ■ administração, para a esfera da distribuição e para aquela que se denomina cultura. Por outro lado, a sociedade é capitalismo em suas *relações* de produção. Os homens seguem sendo o que, segundo a análise de Marx, eles eram por volta da metade do século XIX: apêndices da maquinaria, ■ não mais apenas literalmente os trabalhadores, que têm de se conformar às características das máquinas a que servem, mas, além deles, muitos mais, metaforicamente: obrigados até mesmo em suas mais íntimas emoções a se submeterem ao mecanismo social como portadores de papéis, tendo de se modelar sem reservas de acordo com ele. Hoje como antes produz-se visando ■ lucro. Para além de tudo o que à época de Marx era previsível, as necessidades, que já ■ eram potencialmente, acabaram se transformando completamente em funções do aparelho de produção, e não vice-versa. São totalmente dirigidas. Nessa metamorfose as necessidades, fixadas ■ adequadas aos interesses do aparelho, convertem-se naquilo que o aparelho sempre pode invocar com alarde. Mas o lado do valor de uso das mercadorias perdeu, entrementes, a sua última evidência "natural". Não só as necessidades são atendidas apenas indiretamente, através do valor de troca, mas, em setores economicamente relevantes, são primeiro geradas pelo próprio interesse no lucro, e isso às custas de necessidades objetivas dos consumidores, como ■ necessidade de moradias suficientes e a necessidade de formação e informação quanto aos eventos mais importantes que lhes sejam concernentes. No âmbito do que não é necessário à sobrevivência nua e crua os valores de troca passam a ser tendencialmente usufruídos de modo separado, enquanto tais; um fenômeno que, na sociologia empírica, aparece sob expressões como símbolo de *status* e prestígio, sem que seja, com isso, objetivamente entendido. Nas áreas altamente industrializadas da terra, aprendeu-se — enquanto, apesar de Keynes, não se repetirem catástrofes naturais na ordem econômica — ■ evitar ■ miséria demasiado evidente, mesmo que não nas dimensões em que ■ apregoa ■ tese da "sociedade afluente". No entanto, o fascínio que o sistema exerce sobre os homens, na medida em que tais comparações possam ser feitas com algum sentido, ficou reforçado através da integração. Em tudo isso é inegável que, com a crescente satisfação das necessidades materiais — apesar de sua configuração ser deformada pelo aparelho —, também se desenha de um modo muito mais concreto a possibilidade de viver sem passar necessidade. Mesmo nos países mais pobres, ninguém mais precisaria passar fome. Que, igualmente, tenha ■ tornado tênue o véu frente

à consciência do possível é demonstrado pelo pânico que, por toda parte, despertam as formas de esclarecimento social que não estejam planejadas no sistema oficial de comunicação. O que Marx e Engels — que queriam uma organização da sociedade digna do ser humano — denunciavam publicamente ainda como utopia ■ que apenas sabotaria uma tal organização, isso tornou-se uma possibilidade palpável. A própria crítica à utopia mergulhou hoje no arsenal ideológico, enquanto, ao mesmo tempo, ■ triunfo da produtividade técnica serve para encenar que a utopia, irreconciliável com as relações de produção, já estaria realizada e concretizada no âmbito dessas relações. Mas as contradições, em sua nova qualidade política internacional — como a corrida armamentista entre leste e oeste —, tornam o possível simultaneamente impossível.

É claro que perceber isso exige — apesar da crítica sempre se deixar arrastar ■ isso de novo — que não se jogue a culpa nas costas da técnica, portanto das forças produtivas, praticando na teoria uma espécie de destruição das máquinas em escala ampliada. Não é a técnica o elemento funesto, mas ■ seu enredamento nas relações sociais, nas quais ela se encontra envolvida. Basta lembrar que os interesses do lucro e da dominação têm canalizado e norteado o desenvolvimento técnico: este coincide, por enquanto, de um modo fatal com necessidades de controle. Não por acaso a invenção de meios de destruição tornou-se o protótipo da nova qualidade da técnica. Por outro lado atrofiam os seus potenciais aqueles que se afastam da dominação, do centralismo e da violência contra a natureza, que certamente também permitiriam curar muito daquilo que, no sentido literal e metafórico, está sendo prejudicado pela técnica.

Apesar de todas as reiterações ■ contrário, apesar de todo ■ sua dinâmica e do crescimento da produção, a atual sociedade revela aspectos estáticos. Eles fazem parte das relações de produção. Estas não são mais apenas as de propriedade, mas também as de administração, abrangendo até o papel do Estado como o capitalista total. Na medida em que a sua racionalização se assemelha à racionalidade técnica, às forças produtivas, as relações de produção acabam indubitavelmente se tornando mais flexíveis. Cria-se assim ■ aparência de que o interesse universal só seria ainda o interesse pelo *status quo*, e o ideal seria a plena ocupação ■ não ■ interesse em libertar-se do trabalho heterônomo. Mas a situação — de qualquer modo extremamente instável no plano da política externa — é apenas a de ■ equilíbrio precário, a resultante de forças cuja tensão ameaça rompê-la. Dentro das relações de produção vigentes, ■ humanidade é virtualmente o seu próprio exército de reserva, e é sustentada. Demasiado otimista era a expectativa de Marx de que seria historicamente certo um primado das forças produtivas, que necessariamente romperia as relações de produção. Nessa medida, Marx — este inimigo juramentado do idealismo alemão — permaneceu fiel à

construção afirmativa da História idealista. Confiar ■ espírito da História acabou favorecendo e justificando versões posteriores daquela ordem do mundo que, segundo a décima primeira tese sobre Feuerbach, deveria ser modificada. Através de remendos e medidas particulares, as relações de produção, apenas para a sua autoconservação, continuaram a submeter a si as forças produtivas deixadas à solta. Característica marcante de nossa época é a preponderância das relações de produção sobre as forças produtivas, que, porém, há muito desdenham as relações. Que o braço estendido da humanidade alcance planetas distantes e vazios, mas que ela, em seu próprio planeta, não seja capaz de fundar uma paz duradoura, manifesta o absurdo na direção do qual se movimenta ■ dialética social. Que a coisa toda tenha transcorrido de modo diferente do que se esperava, tem como uma das causas, e não a menor, o fato de que a sociedade incorporou o que Veblen chamava de *underlying population* [população subjacente]. Só quem coloca a felicidade do todo abstratamente acima da felicidade do ser individual vivo poderia desejar que isso não acontecesse. Esse desenvolvimento dependia, por sua vez, do desenvolvimento das forças produtivas; ■ não era, porém, idêntico à primazia dessas sobre as relações de produção. Esse primado jamais poderia ser concebido mecanicamente. A ■ realização teria necessitado da espontaneidade daqueles que estão interessados na mudança das condições, e, entrementes, o seu número superou várias vezes o proletariado industrial propriamente dito. O interesse objetivo e a espontaneidade subjetiva separam-se contudo; esta corre o risco de atrofiar-se sob a desproporcional superioridade das condições dadas. A frase de Marx, de que também a teoria se torna um poder real assim que atinge as massas, evidentemente foi invertida pelo percurso do mundo. Se a organização da sociedade impede, de um modo automático ou planejado, pela indústria cultural e da consciência e pelos monopólios de opinião, o conhecimento ■ a experiência dos mais ameaçadores eventos e das idéias e teoremas críticos essenciais; se, muito além diss■ ela paralisa a simples capacidade de imaginar concretamente o mundo de um modo diverso de como ele dominadoramente se apresenta àqueles pelos quais ele é construído, então o estado de espírito fixado e manipulado torna-se tanto um poder real — um poder de repressão — quanto outrora o oposto da repressão, o espírito livre, quis eliminá-la.

Em contrapartida, a expressão "sociedade industrial" sugere que, em certo sentido, nela estaria vigendo, de um modo imediato, o componente tecnocrático do pensamento de Marx, que ela gostaria de expurgar do mundo; como se ■ essência da sociedade derivasse diretamente do estádio das forças produtivas, independente de suas condições sociais. Surpreende que se fale tão pouco destas ■ sociologia estabelecida, quão pouco essas condições são analisadas. Esquece-se o melhor, que de modo algum precisa ■ o melhor, a totalidade em linguagem hegeliana, o oni-

presente éter da sociedade. Este é, porém, tudo, menos etéreo: pelo contrário, ele é o *ens realissimum* [o que há de mais real]. Na medida em que ele parece abstrato, essa sua abstração não é culpa de um pensamento especulativo, obstinado e desligado da realidade, mas sim da relação de troca, da abstração objetiva a que o processo da vida social obedece. O poderio de tal abstração sobre os homens é mais concreto do que o de qualquer instituição individual que, tacitamente, se constitua, de antemão, de acordo com o sistema e o inculque nos homens. A impotência que o indivíduo experimenta diante do todo é a drástica expressão disso. É claro que, na sociologia, de acordo com o horizonte lógico de sua essência classificatória, as principais relações sociais, as condições sociais da produção, apresentam-se mais delgadas do que aquela generalidade concreta. São neutralizadas em conceitos como poder ou controle social. Em tais categorias, desaparece o aguilhão e, com isso, poder-se-ia dizer, o elemento propriamente social da sociedade, a sua estrutura. Neste atual congresso de sociólogos, dever-se-ia trabalhar no sentido de alterar isso.

No entanto, contrastar simplesmente entre si forças produtivas e relações de produção de um modo polarizado, não ficaria nada bem para uma teoria dialética. Estão entrelaçadas, umas contêm as outras em si. É isso que leva ■ recorrer sem mais às forças produtivas onde as relações de produção têm prioridade. Mais do que nunca, as forças produtivas estão sendo mediadas pelas relações de produção; de um modo tão completo, talvez, que estas aparecem, exatamente por isso, como a essência; elas se tornaram totalmente uma segunda natureza. Elas são responsáveis pelo fato de que, ■ insana contradição com o possível, os homens estejam condenados a passar fome em grande parte da Terra. Mesmo onde haja abundância de bens, ela ocorre como que sob uma maldição. Ao tender à aparência, a necessidade contamina os bens com o seu caráter de aparência. Necessidades objetivamente corretas ou falsas poderiam muito bem ser distinguidas, por menos que se tivesse o direito de derivar disso uma regulamentação burocrática, onde quer que seja. Para o bem e para mal, nas necessidades sempre já está presente a sociedade como um todo; elas podem ser, para as pesquisas de mercado, a coisa mais próxima, mas, no mundo administrado, elas não são em si o primeiro. O julgamento das necessidades corretas e falsas teria de ser feito de acordo com uma visão da estrutura geral da sociedade, com todas as suas mediações. O fictício que hoje deforma todo ■ qualquer atendimento das necessidades é inconscientemente percebido sem questionamentos; provavelmente contribui para o atual mal-estar ■ cultura. Mas muito mais importante, mais até do que o quase impenetrável *quid pro quo* entre necessidade, satisfação e interesse de lucro ou poder, é a constante ■ incessante ameaça de uma necessidade da qual todas as outras depois dependem: o puro e simples interesse em sobreviver. Presa

num horizonte em que a todo momento a bomba pode cair, mesmo a mais opulenta oferta de bens de consumo tem algo de escárnio. Mas os antagonismos internacionais, que agora já vão se elevando para uma guerra realmente total, articulam-se de modo flagrante com as relações de produção entendidas em seu sentido mais literal. A ameaça de uma catástrofe é deslocada para adiante com a ameaça da outra. Dificilmente as relações de produção poderiam afirmar-se de um modo tão pertinaz sem o apocalíptico abalo de novas crises econômicas se uma parte desproporcional do produto social não fosse desviada para a produção de meios de destruição. Na União Soviética, apesar de eliminada a economia de mercado, o mesmo acontece. Os fundamentos econômicos para isso são evidentes: a exigência de um rápido aumento da produção no país atrasado acarretou uma administração rígida e ditatorial. Da liberação das forças produtivas, surgiram novamente relações de produção restritivas: a produção tornou-se uma finalidade em si ■ bloqueou o objetivo que seria a realização plena da liberdade. Satanicamente, sob os dois sistemas, é parodiado ■ conceito burguês do "trabalho socialmente útil", que se demonstrou no mercado, no lucro, jamais em utilidade transparente para os próprios homens e menos ainda para a sua felicidade. Tal dominação das relações de produção sobre os homens pressupõe por sua vez o estádio de desenvolvimento alcançado pelas forças produtivas. Enquanto as duas coisas precisam ser diferenciadas, quem quiser de algum modo entender o feitiço da situação sempre precisa de uma para entender a outra. A superprodução, que impelia àquela expansão, através da qual a necessidade aparentemente subjetiva foi capturada e substituída, é gerada por uma aparelhagem técnica que se autonomizou a ponto de ter-se tornado irracional (isto é, não-rentável) a partir de um certo volume de produção; ela é, portanto, necessariamente acarretada pelas circunstâncias. Só na perspectiva do aniquilamento total ■ que ■ relações de produção não frearam as forças produtivas. Mas os métodos dirigistas, com os quais, apesar de tudo, as massas são mantidas sob controle, pressupõem tal concentração e centralização, que não têm só o seu lado econômico, mas também o seu lado tecnológico, como se poderia demonstrar nos meios de comunicação de massa, nos quais a tecnologia permite que a escolha e a apresentação da notícia ■ do comentário a partir de poucos pontos sejam suficientes para tornar homogênea a consciência de inúmeras pessoas.

O poderio das relações de produção, que não foram revolucionadas, é maior do que nunca, mas, ■ mesmo tempo e em todos os lugares elas estão, enquanto algo objetivamente anacrônico, enfermas, prejudicadas, esvaziadas. Elas não funcionam mais por conta própria. Ao contrário do que pensa a antiga doutrina liberal, ■ intervencionismo econômico não é enxertado de um modo estranho ao sistema, mas de modo imanente a ele, como a quintessência da autodefesa do sistema

capitalista: nada poderia explicar de modo mais contundente o conceito de dialética. De maneira análoga, na *Filosofia do direito* de Hegel — na qual a ideologia burguesa e ■ dialética da sociedade burguesa estão imbricadas de modo tão profundo — o Estado, que intervém a partir de fora, supostamente alheio ao jogo de forças social, e atenua os antagonismos com ajuda policial, é invocado com base na dialética imanente à própria sociedade, que, para Hegel, de outro modo se desintegraria. A invasão do não-imanente ao sistema pertence também à dialética imanente, assim como, no pólo oposto, Marx pensava o revolucionamento das relações de produção como algo coercitivamente imposto pelo percurso da História e, ainda assim, como uma ação a ser desenvolvida de modo qualitativamente distinto do caráter fechado do sistema. Mas se, com base no intervencionismo e ■ planejamento em grande escala, o capitalismo tardio estaria livre da anarquia da produção de mercadorias e portanto não seria mais capitalismo, então é preciso responder que o destino social do indivíduo continua a ser, para este, tão dependente do acaso quanto sempre foi. O próprio modelo capitalista nunca teve uma vigência tão pura quanto a apologia liberal o supõe. Em Marx, isso já era crítica à ideologia: devia expor quão pouco o conceito que a sociedade burguesa tecia sobre si mesma coincidia com a realidade. Não deixa de ser irônico que exatamente esse motivo crítico, o de que o liberalismo, em seus melhores tempos, não era liberalismo, passe ■ ser hoje reciclado, ■ favor da tese de que o capitalismo não seria mais propriamente capitalismo. Também isso indica uma mudança. O que, desde sempre, foi irracional na sociedade burguesa, em confronto com ■ *ratio* da livre e justa troca — ou seja, nem livre nem justo —, o foi em decorrência de suas próprias implicações: potenciou-se de tal modo que o seu modelo se estilhaça. Exatamente isso é que passa então a ser contabilizado como crédito pela situação, cuja integração se transformou em disfarce da desintegração. O estranho ao sistema revela-se constitutivo do sistema, até alcançar a sua tendência política. No intervencionismo, a força de resistência do sistema (mas indiretamente também a teoria do colapso do sistema) se confirmou; o seu *télos* [meta] é a passagem para a dominação independente do mecanismo do mercado. Inadvertidamente o chavão da "sociedade formada" deixou escapar isso. Tal involução do capitalismo liberal tem ■ seu correlato na involução da consciência, em uma regressão do homem, para aquém da possibilidade objetiva que hoje lhe estaria aberta. Os homens perdem as qualidades que eles não mais precisam e que só os atrapalham; o cerne da individuação começa a ■ decompor. Só bem recentemente é que rastros de uma tendência contrária se tornam visíveis, especificamente em grupos dos mais diversos da juventude: resistência contra a cega acomodação, liberdade para metas racionalmente escolhidas, nojo diante do mundo enquanto embuste e mentira, atenção para a possibilidade de mudança. Se, frente a isso, o

instituto de destruição, que socialmente se amplia, chegar ■ triunfar, isso é algo que ainda terá de ser demonstrado. A regressão subjetiva favorece, por sua vez, a involução do sistema. Porque — para usar fora do contexto uma expressão de Merton — a consciência do sistema era disfuncional, a consciência das massas assimilou-se e equiparou-se ao sistema, renunciando cada vez mais à racionalidade do ego firme, coerente, uma racionalidade que ainda estava implícita no conceito de sociedade funcional.

A concepção de que as forças produtivas ■ as relações de produção formam hoje uma identidade ■ de que, portanto, se poderia construir a sociedade diretamente ■ partir das forças produtivas constitui ■ configuração atual da aparência socialmente necessária. Essa aparência é socialmente necessária porque, de fato, momentos do processo social anteriormente separados, inclusive os seres humanos vivos, são levados a uma espécie de denominador comum. Produção material, distribuição e consumo são administrados conjuntamente. Diluem-se as suas fronteiras que antes ainda separavam essas esferas correlacionadas no interior do processo global e com isso cuidavam do qualitativamente diferenciado. Tudo ■ uno. A totalidade dos processos de mediação, na verdade, do processo de troca, produz uma segunda ■ enganadora imediatez. Ela permite, talvez, esquecer ou suprimir da consciência, contra a própria evidência, o que é antagônico e separador. Mas, essa consciência da sociedade é aparência porque, ainda que se dê conta da unificação tecnológica e organizatória, deixa de ver que essa unificação não é verdadeiramente racional, mas se mantém subordinada a uma regularidade cega e irracional. Não existe sujeito geral da sociedade. A aparência poderia ser traduzida na formulação de que tudo que existe socialmente está, hoje, tão completamente mediatizado em si que exatamente o momento da mediação acaba sendo deformado por sua totalidade. Já não há lugar fora da engrenagem social a partir do qual se possa nomear a fantasmagoria; só em sua própria incoerência é que ■ pode encaixar a alavanca. A isso é o que, há decênios, Horkheimer ■ eu queríamos nos referir com o conceito de "véu tecnológico". A falsa identidade entre a organização do mundo e os seus habitantes mediante a total expansão da técnica acaba levando à reafirmação das relações de produção, cujos beneficiários entrementes se procura de modo quase tão frustrante quanto os proletários se tornaram invisíveis. A autonomização do sistema diante de tudo, também dos que mandam, alcançou um valor-limite. Ela ■ tornou aquela fatalidade que encontra a sua expressão — para usar a fórmula de Freud — no medo onipresente e livremente flutuante; livremente flutuante porque não consegue mais se fixar ■ nada que seja vivo: ■ em pessoas e nem em classes. Mas, no final das contas, a única coisa que se autonomizou foram as relações entre os homens, soterradas sob as relações de produção. Por isso é que a toda-poderosa ordem das coisas

continua ■ ser, ao mesmo tempo, a sua própria ideologia, virtualmente impotente. Por mais insuperável que seja o feitiço, é apenas feitiço. Se a sociologia, ao invés de fornecer informações só bem-vindas a agências ■ ■ interesses comerciais deve realizar alguma coisa daquilo em função do qual ela uma vez foi concebida, então depende dela, por mais modesto que isso seja, contribuir com meios que não sucumbam, eles próprios, ■ caráter universal de fetiche, para que esse feitiço seja quebrado.

1968

4. CRÍTICA CULTURAL E SOCIEDADE *

Quem estiver acostumado a pensar com os ouvidos só pode incomodar-se com a sonoridade de expressões como "crítica cultural", e não só porque, como a palavra automóvel, são montadas a partir do latim e do grego. Elas lembram uma flagrante contradição. Ao seu crítico a cultura não agrada, mas só a ela é que ele deve esse mal-estar. O crítico da cultura fala como se representasse uma natureza intacta, ou um estádio histórico superior, mas, na realidade, pertence àquilo sobre o qual imagina alçar-se. A insuficiência do sujeito para, na sua contingência e limitação, julgar o poder do estado de coisas existente na qual Hegel tantas vezes insistiu para acabar fazendo sua apologia torna-se insuportável sempre que ele próprio em sua mais íntima estrutura é constituído pelo conceito de cultura ao qual ele se contrapõe como se fora independente e soberano. Mas, por seu conteúdo, o descompasso da crítica em relação à cultura não decorre tanto de uma falta de respeito quanto, secretamente, de um reconhecimento arrogante e cego do que é criticado. O crítico da cultura mal consegue evitar a insinuação de que ele possui a cultura que falta a ela própria. A sua vaidade dá as mãos à vaidade dela: mesmo no gesto acusatório, ele mantém firmemente isolada, inquestionável e dogmática a idéia de cultura. Desloca o ponto de ataque. Onde há desespero e incomensurável sofrimento, ele só se vê espírito, estado de consciência da humanidade, decadência da norma.

* Reproduzido de ADORNO, T. W. Kulturkritik und Gesellschaft. In: —. *Prismen*; Kulturkritik und Gesellschaft. Munique, Deutscher Taschenbuch, 1963. p. 7-26. (Republicado em *Gesammte Schriften*. Frankfurt, Suhrkamp, 1974. v. 10.) Trad. por Flávio R. Kothe.

À medida que a crítica insiste nisso, cai na tentação de esquecer o indizível, ao invés de tentar, por mais impotente que esteja, afastar esse indizível dos homens.

Graças à diferença em relação ao desconcerto dominante, a postura do crítico cultural permite-lhe ultrapassá-la teoricamente, embora com bastante freqüência ele apenas lhe fique aquém. Mas ele insere a diferença no processo cultural sobre o qual queria elevar-se e que precisa, ele próprio, dessa diferença para se assumir como cultura. Não se julgar nunca suficientemente distinguida e destacada faz parte das pretensões da cultura no sentido da distinção e do destaque, pelos quais busca dispensar-se da prova das condições materiais de vida. O exagero das pretensões da cultura que, por sua vez, é imanente à própria dinâmica do espírito, aumenta a distância dessas condições materiais, tanto mais quanto mais duvidosa se torne a dignidade dessa sublimação, seja da realização material ao alcance da mão, seja da ameaça de aniquilamento de inúmeros seres humanos. O crítico da cultura converte em privilégio seu essa aristocrática pretensão, mas ajuda a deslegitimá-la à medida que coopera com a cultura enquanto espírito flagelador honrado e bem pago. Isso afeta, no entanto, o conteúdo da crítica. Mesmo o implacável rigor com que formula a verdade sobre a consciência não-verdadeira continua confinado na órbita do que é combatido, cujas manifestações contempla. Quem reclama sua superioridade sente-se, sempre, como simultaneamente parte dessa construção. Caso se estudasse a profissão do crítico na sociedade burguesa — crítico que, por fim, avançou até a posição de crítico da cultura —, então se toparia, na origem, com um elemento usurpador, como, por exemplo, ele ainda é visto por Balzac. Os críticos profissionais eram, sobretudo, "fornecedores de informações": davam orientações sobre o mercado dos produtos espirituais. Com isso, alcançavam, às vezes, uma visão mais profunda da questão, permanecendo, contudo, sempre também como agentes da circulação de mercadorias; em consonância, se não com seus produtos individuais, então, porém, com a esfera da circulação enquanto tal. Eles traziam a marca disso, mesmo quando alguma vez tivessem escapado do papel de agente. Era economicamente inevitável mas culturalmente ocasional que lhes fossem confiados os papéis de perito e, depois, de juiz. A sua agilidade, que lhes proporcionava posições privilegiadas na concorrência — privilegiadas porque do seu voto dependia grandemente o destino de que era julgado —, suscita e provoca a ilusão de competência desse mesmo voto. À medida que habilmente vão ocupando as brechas e, com a expansão da imprensa, ganham maior influência, acabam alcançando exatamente aquela autoridade que a sua profissão pretensamente já pressupunha. Sua petulância e sua pretensa superioridade provêm do fato de que, nas formas da sociedade de concorrência, em que todo ser é apenas um ser-para-outro, até mesmo o próprio

crítico só vem a ser mensurado de acordo com o seu êxito no mercado, portanto, na medida em que mesmo ele é um ser-para-outro. Conhecimento de causa não era um produto primário, mas sempre derivado, secundário, e quanto mais se carece de tal conhecimento, tanto mais assiduamente essa carência passa a ser sempre substituída por pedantismo ■ conformismo. Se, no fim, os críticos na sua arena, a da arte, não entendem mais aquilo que julgam e se deixam rebaixar prazerosamente ao papel de propagandistas ou censores, consuma-se neles a antiga falta de caráter do ofício. O privilégio em termos de informação ■ gosto permite-lhes dizer a sua opinião como se ela fosse a própria objetividade. Mas é apenas a objetividade do espírito dominante. Eles ajudam ■ tecer o véu das aparências.

O conceito de liberdade de opinião, o próprio conceito de liberdade das idéias na sociedade burguesa, no qual se baseia a crítica cultural, tem a sua própria dialética. Pois enquanto se liberava da tutela teológico-feudal, o espírito, devido à força da progressiva socialização de todas as relações entre os seres humanos, caiu cada vez mais sob o anônimo controle das relações vigentes, controle que não só se impôs de fora sobre ele, mas se introduziu ■ sua estrutura imanente. Tais circunstâncias se impõem de um modo tão implacável no espírito autônomo quanto antes se impunham ao espírito comprometido ■ categorias heterônomas. Não só o espírito se orienta segundo a sua venalidade mercadológica e, com isso, reproduz as categorias sociais preponderantes, mas se assemelha, objetivamente, ao *status quo*, mesmo onde, subjetivamente, não se converte em mercadoria. As malhas do tecido social vão sendo atadas cada vez mais de acordo com o modelo do ato de troca. Permite à consciência individual cada vez menos espaço de manobra, passa a preformá-la de um modo cada vez mais radical, como que lhe cortando, *a priori*, a possibilidade da diferença, que passa a se reduzir à mera nuance dentro da homogeneidade da oferta. Ao mesmo tempo, a aparência de liberdade torna incomparavelmente mais difícil perceber a própria falta de liberdade do que quando se opunha à falta de liberdade manifesta. Reforça-se, assim, a dependência. Tais momentos, junto com a seleção socialmente feita daqueles que poderão ser os "portadores do espírito", acabam resultando na involução do espírito. De acordo com a tendência preponderante na sociedade, a responsabilidade do espírito diante de si mesmo se converte em ficção. De sua liberdade, ele desenvolve apenas o momento negativo, a herança do estado monádico e sem projetos, a irresponsabilidade. Fora isso, ele adere cada vez mais firmemente e como mero ornamento à infra-estrutura, da qual pretende estar distanciado. As invectivas de Karl Kraus contra a liberdade de imprensa não devem, por certo, ser tomadas literalmente: invocar, a sério, a censura contra os escribas seria querer exorcizar o demônio apelando para Belzebu. Mas, seguramente, ■ tolice

e a mentira, que florescem sob a proteção da liberdade de imprensa, não são algo acidental no transcurso histórico do espírito, mas os vergonhosos estigmas da escravidão a que chegou a sua libertação, a sua falsa emancipação. Em nenhum lugar isso se torna tão evidente quanto lá onde o espírito agita a própria cadeia: na crítica. Quando os fascistas alemães excomungaram a palavra "crítica" ■ a substituíram pelo aguado conceito de "considerações sobre a arte", só o fizeram, sem dúvida, movidos pelo tangível interesse do Estado autoritário, temeroso do *pathos* do Marquês de Posa, ■ aflorar talvez até mesmo na irreverência do colaborador de folhetim. Mas a presunçosa barbárie cultural que reclamava aos brados a eliminação da crítica, a irrupção da horda selvagem no recinto do espírito, sem percebê-lo pagava na mesma moeda. Na bestial raiva dos camisas-pardas contra os "criticastros" não reside apenas a inveja da cultura que ■ exclui e que surdamente eles invejam; não só o ressentimento contra quem pode expressar o negativo, aquela negatividade que eles mesmos tinham de reprimir. Decisivo é que ■ gesto soberano do crítico encena aos leitores a independência que ele não tem e presume um papel de comando que é irreconciliável com ■ seu próprio princípio de liberdade espiritual. Isso enerva os seus inimigos. O sadismo deles foi idiossincraticamente estimulado pela fraqueza, espertamente disfarçada de força, daqueles cuja gesticulação ditatorial teria sido imitada com tanto gosto pelos posteriores donos do poder, um tanto menos espertos. Só que os fascistas sucumbiram à mesma ingenuidade dos críticos: a crença na cultura enquanto tal, cultura agora composta de ostentação ■ monstros sagrados do espírito. Sentiram-se médicos da cultura, a extirpar dela o espinho da crítica. Com isso, não só se rebaixaram ao oficialismo, mas, além disso, deixaram de reconhecer quão imbricados crítica e cultura estão, para o bem e para o mal. Cultura verdadeira é aquela implicitamente crítica, e o espírito que se esquece disso vinga-se em si mesmo através dos críticos que ele próprio cria. Crítica é um elemento inalienável da cultura em si mesma contraditória e, com toda a ■ inveracidade, a crítica ainda é tão verdadeira quanto a cultura é inveraz. A crítica não é injusta à medida que demole — isso seria ainda a melhor coisa nela —, mas à medida que obedece mediante o não-obedecer.

A cumplicidade da crítica cultural com ■ cultura não reside na mera mentalidade do crítico. Ela é criada muito mais por sua relação com aquilo de que ele trata. Ao fazer da cultura o seu objeto, ele mais uma vez a objetiva. Mas o seu sentido próprio reside ■ suspensão da objetivação. Assim que a cultura se converte em "bens culturais" e em sua repugnante racionalização filosófica, os chamados "valores culturais", ela já pecou contra a sua *raison d'être*. Na destilação de tais valores — termo no qual não por acaso ressoa a linguagem da troca de bens de consumo — ela se entrega às determinações do mercado.

Mesmo o entusiasmo pelas grandes culturas exóticas vibra ■ alguma peça rara na qual se possa investir dinheiro. Se a crítica cultural, subindo até Valéry, vai-se mantendo no âmbito do conservadorismo, então é porque secretamente ela se deixa conduzir por um conceito de cultura que se volta para uma posse segura, independente das oscilações conjunturais na era do capitalismo tardio. Tal conceito se pretende livre de toda relação com formações históricas determinadas e capaz de dar segurança em meio ■ dinâmica universal. O modelo de crítico cultural não é menos o colecionador capaz de avaliar do que o crítico de arte. De um modo geral, a crítica cultural lembra o gesto da barganha; como quando o perito põe em dúvida ■ originalidade de um quadro ou o classifica entre as obras menores de um mestre. Desqualifica-se para ganhar mais. Enquanto avaliador, o crítico cultural se encontra inexoravelmente imerso em uma esfera maculada por valores culturais, mesmo quando ele vocifera contra a coisificação da cultura. Em sua atitude contemplativa em relação a ela existe necessariamente um peneirar, um supervisionar, um sopesar, um escolher: isso lhe serve, aquilo ele rejeita. Exatamente essa, a sua soberania — o seu caráter sobranceiro, a pretensão de possuir um saber profundo em relação ao objeto, a separação entre o conceito e seu objeto mediante a independência do juízo — ameaça sucumbir à configuração coisificada da questão, à medida que ■ crítica cultural apela para uma coleção de idéias já estabelecidas e fetichiza categorias isoladas, tais como espírito, vida, indivíduo.

Mas o seu supremo fetiche é o conceito de cultura enquanto tal. Pois nenhuma autêntica obra de arte ■ nenhuma verdadeira filosofia jamais esgotou o seu sentido em si mesma, ■ ■ próprio ser. Elas sempre estiveram ligadas ao processo real de vida da sociedade, do qual se separavam. Exatamente a rejeição ao culposo contexto de vida a ser cega e rigidamente reproduzido, o gesto de insistir na independência ■ na autonomia, na separação do vigente reino das finalidades, implica, ao menos de modo inconsciente, a referência a ■ estado ■ que a liberdade estaria realizada. Mas a liberdade continua sendo uma ambígua promessa da cultura, enquanto esta depender da realidade mistificada, ou seja, em última instância, do poder de dispor do trabalho alheio. Que a cultura européia tenha, de um modo geral, degenerado em mera ideologia o que chegava ao consumo e que, hoje, ■ administrado à população por *managers* e técnicos em psicologia, provém da mudança de sua função frente à práxis material, provém de sua renúncia a intervir nela. É claro que tal mudança não foi nenhum pecado original, mas algo historicamente imposto. Pois só e fragmentariamente, recolhendo-se sobre si mesma, é que ■ torna acessível à cultura burguesa a idéia da pureza frente aos traços deformadores do desconcerto que se expande como totalidade sobre todos os setores da existência. Só à medida que se subtrai à práxis (que degenerou em algo oposto à própria cultura) — ou seja, essa permanente reprodução do sempre-igual, a prestação de serviços ao cliente como um modo de se colocar a serviço do dominante —, só se subtraindo a isso e, portanto, ao homem, é que ela consegue manter-se fiel ao ser humano. Mas tal concentração, em sua própria substância absoluta — ■ que encontrou na poesia e na teoria de Paul Valéry a sua manifestação mais grandiosa —, trabalha ao mesmo tempo para o esvaziamento dessa substância. Assim que a ponta do espírito voltada para ■ realidade passa a ser separada desta, o seu sentido se modifica, por mais rigorosamente que ele seja mantido. Por resignação diante da fatalidade do processo vital, e ainda bem mais por seu fechamento como um setor especializado entre outros, o espírito põe-se a serviço do meramente existente, e ele mesmo se torna um mero existente. A castração da cultura — que provoca a irritação dos filósofos desde os tempos de Rousseau e o chavão sobre "a época dos espalha-tinta", passando por Nietzsche até os que pregam o *engagement* pelo amor ao *engagement* — se deve à conversão, pela cultura, de si própria em cultura, mas também, por essa via, à sua enérgica e conseqüente oposição ■ crescente barbárie da preponderância do fator econômico. O que na cultura parece decadência é apenas o seu puro chegar a si mesma. Ela só se deixa divinizar como algo neutralizado e reificado. O fetichismo passa a gravitar na órbita da mitologia. Geralmente os críticos culturais se embriagam com ídolos, desde a Antiguidade até ■ duvidosa e entrementes já evaporada calidez da era liberal, que, ao sucumbir, exortava a origem. Como ■ crítica cultural se sublava contra a crescente integração de toda a consciência no aparelho da produção material, sem conseguir compreendê-lo por dentro, ela se volta para trás, seduzida pela promessa de imediatez. Ela se vê obrigada a isso por sua própria gravidade mais do que apenas por uma ordem que precisa encobrir todo e qualquer avanço no processo de desumanização provocado por ela com um berreiro sobre a desumanização e o progresso. O isolamento do espírito em relação à produção material eleva, sem dúvida, a sua cotação, mas também o transforma, na consciência geral, num bode expiatório para aquilo que a prática executa. Quer-se, então, que o iluminismo enquanto tal seja culpado, e não ele enquanto instrumento da dominação real: daí o irracionalismo da crítica cultural. Quando esta consegue arrancar o espírito de sua dialética com as condições materiais, concebe-o univocamente, linearmente como princípio da fatalidade, ■ a sua própria resistência passa a ser defraudada. É inacessível ao crítico cultural a compreensão de que a reificação da própria vida não repousa num excesso, mas numa carência de iluminismo, e que as mutilações que são exercidas contra a humanidade pela atual racionalidade particularista são estigmas da irracionalidade total. A sua eliminação, que coincidiria com ■ da separação entre trabalho físico e trabalho espiritual, parece um caos para ■ cegueira crítico-cultural: quem

glorifica a ordem e ■ estrutura, qualquer que seja a sua linhagem, tem aquela fossilizada separação como ■ arquétipo do eterno. Que a mortal separação da sociedade possa cessar é, para eles, equivalente à maldição mortal: antes o fim de todas as coisas que o fim da coisificação por obra da humanidade. O medo diante disso se harmoniza com os interesses dos interessados na manutenção da renúncia material. Toda vez que a crítica cultural perora contra o materialismo, ela promove a convicção de que o verdadeiro pecado é o desejo dos homens por bens de consumo ■ não a organização do todo, que os impede de obtê-los: saciedade e não fome. Se ■ humanidade já possuísse a pletora de bens, então ela arrancaria os grilhões dessa civilizada barbárie que os críticos culturais imputam ao estádio avançado do espírito, ao invés de a imputarem ao atraso das condições materiais. Os valores eternos a que alude a crítica cultural espelham ■ perene enfermidade. O crítico cultural se nutre da mítica persistência da cultura.

Já que a existência da crítica cultural, qualquer que seja o seu conteúdo, depende do sistema econômico, ela está amarrada ao destino deste. Quanto mais completamente os atuais ordenamentos sociais, especialmente os do leste, se apossam do processo de vida, inclusive do "ócio", tanto mais se imprime a todos ■ fenômenos do espírito a marca da ordem. Ou, então, colaboram, como diversão ou trabalho, de um modo imediato, para a continuidade de sua existência, e são consumidos precisamente como expoentes dessa ordem, ou seja, exatamente por sua pré-formação social. Como eventos conhecidos por todos, rotulados, degustados, eles se introduzem persuasivamente na consciência regressiva, recomendam-se como naturais e permitem ■ identificação com os poderes vigentes, cuja preponderância não permite nenhuma outra escolha senão o falso amor. Ou, então, se tornam raridades por divergência e, com isso, mais uma vez se venalizam. Ao longo da era liberal, a cultura caiu na esfera da circulação, cuja morte paulatina atacou o seu próprio nervo vital. Com a eliminação do comércio ■ de seus refúgios irracionais pelo calculado aparelho de distribuição da indústria, a mercantilização da cultura completa-se até à insânia. Ela vai definhando como algo inteiramente dominado e administrado e de certo modo cultivado até o limite. A denunciadora frase de Spengler, de que intelecto e dinheiro se dariam as mãos, é bem certeira. Mas por causa da sua simpatia pelas formas imediatas de dominação, Spengler cultivou uma concepção de existência alheia às mediações econômicas, bem como alheia às mediações espirituais, e, com malícia, juntou o espírito a um tipo econômico efetivamente superado, sem dar-se conta de que o espírito, por mais que seja também um produto desse tipo, implica, ao mesmo tempo, a possibilidade objetiva de superá-lo. Assim como ■ cultura originou-se do mercado como algo que ■ destaca da autopreservação imediata de cada qual; como ela se irmana ao comércio ■

capitalismo clássico, como seus portadores incluíam-se entre as "terceiras pessoas" e se sustentavam como intermediários — assim, afinal, a cultura "socialmente necessária" confirma as regras do jogo clássico, a saber, ■ cultura que se reproduz economicamente reduziu-se de novo àquilo como principiou, à mera comunicação. Sua alienação do humano desemboca ■ subordinação ■ humanidade metamorfoseada pelos fornecedores ■ clientela. Em nome dos consumidores, os que dispõem sobre ■ cultura reprimem e suprimem aquilo em que ela vai além, em que transcende a total imanência na sociedade vigente, ■ só deixam sobrar aí o que preenche a sua finalidade indubitável. Por isso é que a cultura dos consumidores pode vangloriar-se de não ser nenhum luxo, mas o simples prolongamento da produção. Em consonância com isso também os chavões políticos, calculados para a manipulação das massas, estigmatizam unanimemente como luxo, esnobismo, *highbrow*, tudo o que na cultura desagrade aos funcionários. Só quando a ordem já estabelecida é aceita como medida de todas as coisas é que se torna verdade o que se limita a ser sua mera reprodução na consciência. A crítica cultural aponta então para isso e se indigna com a superficialidade e a perda de substância. Mas à medida que, apesar disso, ela não vai além do enredamento de cultura e comércio, ela mesma participa da superficialidade. Ela procede de acordo com o esquema dos críticos sociais reacionários, que contrapõem o capital produtivo ao capital usurário. Mas enquanto a cultura participa de fato no contexto de culpa da sociedade, ela (como se mostra na *Dialética do iluminismo*) apenas deve sua existência, assim como o comércio, à injustiça já cometida na esfera da produção. Por isso é que a crítica cultural desloca a culpa: ela é apenas ideologia na medida em que é mera crítica da ideologia. Os regimes totalitários dos dois tipos, que querem proteger o *status quo* das últimas inconveniências que temem da cultura mesmo reduzida à condição de lacaio, podem persuadir conclusivamente essa cultura e a sua autoconsciência da sua condição de lacaio. Atacam o espírito, de resto já insuportável, e nisso ainda sentem-se purificadores e revolucionários. A função ideológica da crítica cultural atrela a si ■ sua própria verdade, a resistência à ideologia. A luta contra ■ falsidade acaba beneficiando o nu e ■ horror. "Quando ouço falar em cultura, destravo o meu revólver", dizia o porta-voz da Câmara Cultural do *Reich* de Hitler.

Mas a crítica cultural só pode reprovar tão incisivamente na cultura ■ sua própria decadência como violação da pura autonomia do espírito, como prostituição, exatamente porque a própria cultura se origina da radical separação entre trabalho espiritual e trabalho físico, extraindo dessa divisão, qual pecado original, as ■ forças. Quando a cultura se limita a negar superficialmente tal separação e finge uma conexão imediata, ela regride a algo anterior ■ seu próprio conceito. Só o

espírito que, na ilusão de ser absoluto, se distancia totalmente do mero existente é que, em verdade, determina a mera existência em sua negatividade; e enquanto ainda um mínimo do espírito permanecer no contexto da reprodução da vida, ele também há de ficar comprometido com ela. O espírito antiplebeu ateniense era basicamente duas coisas: a atrevida arrogância de quem não suja as próprias mãos contra aquele de cujo trabalho vive, e a conservação da imagem de uma existência que aponta para além da coerção existente por trás de todo trabalho. À medida que dá expressão à má-consciência, projetando-a nas vítimas cuja baixeza destaca esse espírito "aristocrático", é, ao mesmo tempo, uma acusação contra o que essas vítimas sofrem: a submissão dos homens às formas vigentes da reprodução de sua vida. Toda "cultura pura" tem causado mal-estar aos porta-vozes do poder. Platão e Aristóteles sabiam muito bem por que não podiam deixar aparecer essa concepção de cultura, preferindo, nas questões de julgamento de arte, deixar falar um pragmatismo que está em surpreendente antítese ao *pathos* dos dois grandes metafísicos. A crítica cultural burguesa mais recente tornou-se, por certo, demasiado cautelosa para segui-los abertamente nesse ponto, embora secretamente ■ acalme com a divisão entre cultura elevada e cultura popular, entre arte e diversão, entre conhecimento ■ visão não comprometida do mundo. Essa crítica cultural burguesa ■ tanto mais antiplebéia que a antiga classe alta ateniense quanto o proletariado é mais perigoso do que os escravos. O moderno conceito de cultura pura e autônoma testemunha esse antagonismo tornado insuperável ao recusar qualquer compromisso com o ■ para o outro, bem como pela *hybris* da ideologia que se entroniza como um ser em si.

A crítica cultural tem em comum com ■ seu objeto a sua ofuscação. Ela é incapaz de deixar aflorar o reconhecimento de sua caducidade intrínseca a tal cisão. Nenhuma sociedade que contradiga o seu próprio conceito — o conceito de humanidade — pode ter plena consciência de si mesma. Para impedi-lo, não faz sequer falta a organização ideológica subjetiva, embora esta, em épocas de grandes mudanças sociais, costume reforçar a cegueira objetiva. Mas que toda e qualquer forma de repressão — segundo o estádio da técnica — foi usada para manter a sociedade global e que esta, assim como é, apesar de todo o seu absurdo, ainda assim reproduza a vida sob as condições e relações vigentes, suscita a aparência da sua legitimação. A cultura, enquanto conceito mesmo de uma sociedade constituída por classes antagônicas, não pode libertar-se de uma tal aparência como também não ■ pode aquela crítica cultural que confronta a cultura com o seu próprio ideal. A aparência se tornou total nessa fase em que irracionalidade e objetiva falsidade se escondem atrás da racionalidade e da necessidade objetiva. Mesmo assim, por causa de seu real poderio, os antagonismos acabam se impondo também na consciência. Exatamente porque a cultura afirma

positivamente o princípio de harmonia na sociedade antagônica — para ■ gloriosa transfiguração desta — é que ela não pode evitar o confronto da sociedade com o seu próprio conceito de harmonia e, com isso, acaba encontrando desarmonias. A ideologia que confirma a vida põe-se em contradição com a vida pela força imanente ao ideal. O espírito, ao perceber que a realidade não é igual a ele em tudo, mas sim sujeita a uma dinâmica inconsciente e fatal, passa, contra a sua própria vontade, para além da apologia. Que a teoria se torne um poder real quando empolga os homens, fundamenta-se na própria objetividade do espírito que, por força do cumprimento de sua função ideológica, acaba se desorientando com a própria ideologia. Se o espírito expressa cegueira, ele ao mesmo tempo expressa, movido pela incompatibilidade da ideologia com o existente, a tentativa de escapar à cegueira. Decepcionado, o espírito contempla a nua existência em sua crueza, e passa a responsabilidade à crítica. Ou condena a base material segundo o critério de seu princípio puro — por questionável que seja —, ou então se conscientiza, por sua incompatibilidade com a base material, da sua própria questionabilidade enquanto espírito. Por força da dinâmica social, cultura se torna crítica cultural, mantendo esta o conceito de cultura, mas demolindo as suas manifestações atuais como meras mercadorias ■ meios de idiotização. Uma tal consciência crítica permanece submissa à cultura, na medida em que, ocupando-se desta, desvia-se do verdadeiro mal e horror, mas ao mesmo tempo a define como complemento do horror.

Disso deriva a dúplice postura polêmica da teoria social em relação à crítica cultural. O procedimento crítico-cultural está, ele mesmo, submetido a uma crítica permanente, tanto em seus pressupostos gerais, em sua imanência na sociedade vigente, como nos juízos concretos que ele enuncia. Pois o caráter submisso da crítica cultural revela-se toda vez em seu conteúdo específico e só nele pode ser captado de modo conclusivo. Mas, ao mesmo tempo, a teoria dialética — caso não queira cair ■ mero economicismo e numa mentalidade segundo ■ qual a modificação do mundo se esgote em aumentar a produção — está obrigada a assumir para si mesma a crítica cultural, que é verdadeira à medida que leve a não-verdade ■ consciência de si mesma. Se a teoria dialética se mostra desinteressada pela cultura enquanto um mero epifenômeno, então ela contribui para que o desconcerto cultural continue a se propagar, ■ colabora na reprodução do que é ruim. O tradicionalismo cultural ■ o terror dos novos governantes russos partilham o mesmo sentido. Sua aceitação global da cultura e sua simultânea condenação de todas as formas de consciência não ajustadas não são menos ideológicas que a atitude da crítica que se limita a pôr diante do seu tribunal uma cultura separada de tudo ou que até mesmo torna o ■ suposto negativismo responsável pelo que há de nefasto. Se a cultura passa a ser aceita como um todo, então já se lhe retira o fermento de ■ própria

verdade: a negação. A satisfação com a cultura afina-se com o clima da pintura e da música sobre batalhas. Mas o limiar entre a crítica dialética e a crítica cultural é que aquela potencia o conceito de cultura até a sua própria superação.

Contra a crítica imanente da cultura pode argüir-se que ela dissimula o decisivo: o papel cada vez maior assumido pela ideologia nos conflitos sociais. À medida que se suponha algo como uma lógica autônoma da cultura, mesmo que seja apenas metodologicamente, nos tornamos cúmplices da separação da cultura, do *próton pseudos* [engano básico] ideológico, pois o seu conteúdo não estaria exclusivamente em si mesma, mas em sua relação com algo que lhe seria exterior: o processo material de vida. Conforme Marx ensinou a propósito das relações jurídicas e das formas de Estado, a ideologia não poderia, no todo, "ser entendida a partir de si mesma (. . .), nem a partir do assim chamado desenvolvimento universal do espírito humano". Deixar de ver isso significaria praticamente transformar a ideologia numa coisa e, com isso, solidificá-la. De fato, a versão dialética da crítica cultural não deve hipostasiar os padrões da cultura. A crítica dialética posiciona-se de modo dinâmico, à medida que compreende a sua posição no todo. Sem tal liberdade, sem o transcender da consciência para além da imanência cultural, a própria crítica imanente não seria concebível: só será capaz de acompanhar a dinâmica própria do objeto quem nele não estiver completamente envolvido. Mas a exigência tradicional de uma crítica da ideologia está, também ela, sujeita a uma dinâmica histórica. Ela foi concebida contra o idealismo — enquanto forma filosófica em que se espelha a fetichização da cultura. Hoje, no entanto, a determinação da consciência através do ser tornou-se um meio de escamotear toda a consciência que não estiver de acordo com o existente. O momento da objetividade da verdade, sem o qual não se pode imaginar a dialética, passa a ser implicitamente substituído por positivismo vulgar e por pragmatismo, ou seja, em última instância: por subjetivismo burguês. Na era burguesa clássica, a teoria preponderante era a ideologia, à qual se opunha diretamente a prática oposicionista imediatamente contra ela. Hoje, a rigor, quase não há mais teoria, e a ideologia como que ressoa das engrenagens da práxis inexorável. Hoje quase não se tem mais coragem de pensar numa única frase a que não seja, alegremente, acrescentada de modo preciso a indicação precisa sobre a quem ela seria favorável, coisa que antes a polêmica é que tratava de descobrir. Mas não-ideológico é o pensamento que não se deixa reduzir a *operational terms*, procurando, contudo, puramente ajudar a conduzir a própria coisa àquela linguagem que, de outro modo, a linguagem dominante bloqueia. Desde que toda associação político-econômica civilizada passou a considerar como óbvio e evidente que o que importa é modificar o mundo e que é besteira ficar interpretando-o, tornou-se difícil a simples refe-

rência às *Teses sobre Feuerbach*. Dialética inclui também a relação entre ação e contemplação. Numa época em que as ciências sociais burguesas "saquearam" (o termo é de Max Scheler) o conceito marxista de ideologia, diluindo-o no relativismo generalizado, o perigo de desconhecer a função das ideologias já é menor do que o perigo representado pela tendência em dispor administrativamente sobre formações espirituais, mediante rótulos classificatórios e estranhos à própria coisa, enxertando-os simploriamente naquelas constelações vigentes de poder, que ao espírito competiria desvelar. Como vários outros elementos do materialismo dialético, também a doutrina da ideologia foi transformada de um meio de conhecimento em um meio de atrelamento. Em nome da dependência da superestrutura em relação à infra-estrutura passa-se a vigiar a utilização das ideologias, ao invés de criticá-las. Não se tem mais a preocupação acerca de seu conteúdo objetivo, à medida que elas apenas são adequadas a certas finalidades.

Mas a função das próprias ideologias vai-se tornando evidentemente cada vez mais abstrata. Está justificada a suspeita dos antigos críticos culturais, segundo a qual num mundo em que a educação é um privilégio e o aprisionamento da consciência impede de qualquer modo o acesso das massas à autêntica vivência das formações espirituais, não mais importam tanto os conteúdos ideológicos específicos quanto o fato de que simplesmente haja algo preenchendo o vácuo da consciência expropriada e desviando a atenção do manifesto segredo. É presumivelmente bem menos importante para o contexto social dominante quais as doutrinações ideológicas específicas que um filme sugere a seus espectadores do que o fato de que estes, ao voltarem para casa, estão mais interessados nos nomes dos atores e nos seus casamentos e casos amorosos. Conceitos vulgares como "distração" são muito mais adequados do que pretensiosas explicações sobre o fato de que um escritor seja representante da pequena burguesia e o outro da alta burguesia. A cultura tornou-se ideológica não só como supra-sumo das manifestações subjetivamente acalentadas do espírito objetivo, mas na mais ampla escala, também como esfera da vida privada. Esta, com a aparência de importância e autonomia, esconde que só se arrasta ainda como apêndice do processo social. A vida se converte em ideologia da reificação e, a rigor, em máscara mortuária. Por isso é que, com freqüência, a crítica tem menos de sair em busca de determinadas situações de interesse às quais deverão adjudicar-se fenômenos culturais do que decifrar da tendência da sociedade como um todo o que aí se manifesta e através do qual se impõem os interesses mais poderosos. Crítica cultural se converte em fisiognomonia social. Quanto mais o todo, socialmente mediado e filtrado dos seus elementos naturais, é "consciência", tanto mais o todo se torna "cultura". O processo material de produção enquanto tal se manifesta, no fim, como aquilo que sempre fora desde

o princípio na relação de troca: como a falsa consciência das partes contratantes entre si, além dos meios de manutenção da vida. Em suma: ideologia. Mas, às avessas, a consciência se torna cada vez mais um mero momento de transição no processo de correlação do todo. Ideologia significa hoje: a sociedade como aparência. Ela é mediada pela totalidade, atrás da qual se esconde a dominação do parcial, que não é, no entanto, redutível sem mais a um interesse parcial; por isso, de certo modo, está, em todas as suas partes, à mesma distância do centro.

A teoria crítica não pode admitir ■ alternativa de questionar a partir de fora a cultura como um todo, pela sua subordinação do conceito abrangente de ideologia, ou confrontá-la com as normas que ela mesma fez cristalizar. Quanto à decisão de permanecer numa postura imanente ou transcendente, trata-se de uma recaída na lógica tradicional que foi objeto da polêmica de Hegel contra Kant: que todo e qualquer método que determina limites e se mantém dentro dos limites de seu objeto, exatamente por isso transcende esses limites. A posição que transcende a cultura é, em certo sentido, pressuposta pela dialética enquanto aquela consciência que, de antemão, não ■ submete à fetichização da esfera do espírito. Dialética significa intransigência contra toda e qualquer reificação. O método transcendente, que se dirige à totalidade, parece mais radical do que o método imanente, que de início resume essa questionável totalidade. Pretende assumir uma posição que transcenda a cultura e o contexto de cegueira social, como que numa posição arquimédica, a partir da qual a consciência consiga pôr em movimento a totalidade, por maior que seja a inércia desta. A orientação para o todo retira sua força de que há tanto mais aparência de unidade e totalidade no mundo, quanto maior for a reificação e, portanto, a separação. Mas a sumária liquidação da ideologia — como na esfera soviética hoje — tornou-se cínico terror a pretexto de respeito pelo "objetivismo", e, por sua vez, presta demasiada honraria a essa totalidade. Compra da sociedade a sua cultura *en bloc*, não importa como ela agora disponha sobre ela. A ideologia, a aparência socialmente necessária, é hoje a própria sociedade real, na medida em que o seu poderio integral e o seu caráter inelutável, ■ sua existência em si preponderante, substitui o sentido por ela própria arrasado. A escolha ■ a afirmação de um ponto de vista subtraído à órbita da ideologia ■ tão fictícia quanto sempre o foi a elaboração de utopias abstratas. Por isso, a crítica transcendente da cultura, de um modo muito semelhante ao da crítica burguesa da cultura, vê-se obrigada a retroceder, conjurando aquele ideal do "natural", que já é de *per se* uma peça essencial da ideologia burguesa. O enfoque transcendente à cultura fala regularmente a linguagem da falsa ruptura, a linguagem do bom selvagem. Menospreza o espírito: ■ formações espirituais, que, afinal, seriam apenas artificiais e que só devem recobrir a vida natural, devem deixar-se manipular arbitrariamente em nome dessa suposta insignificância ■ ser aproveitadas para fins de dominação. Isso explica a insuficiência da maioria das contribuições socialistas à crítica cultural: fogem à experiência daquilo com que se ocupam. Querendo apagar o todo como se fosse com uma esponja, desenvolvem afinidades com a barbárie, e as suas simpatias estão inegavelmente ■ o mais primitivo, o menos diferenciado, por mais que isso também esteja em contradição com o próprio estádio da força de produção intelectual. A categórica negação da cultura se torna pretexto para promover o que há de mais brutal, depravado, até mesmo repressivo, sobretudo para resolver obstinadamente a favor da sociedade o perenizado conflito entre sociedade e indivíduo, de acordo com os padrões dos administradores que tomaram conta dela. Daí vai, então, apenas um passo até a reintrodução oficial da cultura. O procedimento imanente como o mais essencialmente dialético, repele isso. Leva a sério o princípio de que não é a ideologia em si que seria falsa, mas a sua pretensão de coincidir com ■ realidade. Crítica imanente de formações espirituais significa entender, na análise de sua estrutura e do seu sentido, a contradição entre a idéia objetiva dessas formações e aquela pretensão, nomeando aquilo que expressa a consistência e ■ inconsistência dessas formações em si, em face da constituição do estado de coisas existente. Tal crítica não se limita ao saber geral sobre a servidão do espírito objetivo, mas procura transformar esse saber em força analítica da própria coisa. A compreensão da negatividade da cultura só é concludente quando demonstra ser a prova certeira da verdade ou inverdade de um conhecimento, da natureza conseqüente ou da incoerência de um pensamento, do acerto ou desacerto de uma formação, da substancialidade ou nulidade de uma figura de linguagem. Quando tropeça com insuficiências, não as atribui precipitadamente ao indivíduo e à sua psicologia, ■ a mera imagem encobridora do fracasso, mas procura derivá-las da irreconciliabilidade dos momentos do objeto. Rastreia a lógica de suas aporias, a insolubilidade intrínseca à própria tarefa. Através dessas antinomias compreende as antinomias sociais. Para a crítica imanente uma formação bem-sucedida não é, contudo, aquela que reconcilia as contradições objetivas no engodo da harmonia, mas sim a que exprime negativamente ■ idéia harmonia, ao marcar as contradições pura e inflexivelmente, na sua mais íntima estrutura. Diante disso, perde sentido o veredito "mera ideologia". Ao mesmo tempo, ■ entanto, a crítica imanente mantém em evidência que sobre todo espírito pesa até hoje uma interdição. Ele não é capaz, por si mesmo, de superar as contradições de que se ocupa. Mesmo à mais radical reflexão quanto ao próprio fracasso está colocado ■ limite de que ela apenas continua sendo reflexão, sem alterar aquilo que existe e que é testemunhado pelo fracasso do espírito. Por isso a crítica imanente não consegue tranqüi-

lizar-se com seu próprio conceito e acomodar-se nele. Ela não é suficientemente arrogante para equiparar de modo imediato o mergulho no espírito à liberação de sua prisão, nem é suficientemente ingênua para acreditar que, por força da lógica da coisa, a verdade se abrisse ao resoluto mergulho no objeto, como se o conhecimento subjetivo sobre a má totalidade não se imiscuísse a todo instante, como que vindo de fora, na determinação do objeto. Quanto menos o método dialético pode hoje pressupor a identidade hegeliana de sujeito e objeto, tanto mais ele está obrigado a levar em conta a duplicidade dos momentos: relacionar o conhecimento da sociedade enquanto totalidade e da imbricação do espírito nela com a pretensão do objeto de ser reconhecido enquanto tal, segundo o seu conteúdo específico. Por isso, a dialética não permite que nenhuma exigência de pureza lógica a impeça de passar de um gênero a outro, de fazer com que a coisa fechada sobre si própria se ilumine ao olhar voltado para a sociedade, de apresentar à sociedade a conta que a coisa não é capaz de pagar. Por fim, ao método dialético a própria antítese de um conhecimento que penetre de fora e um que penetre de dentro se torna suspeita de ser um sintoma daquela reificação que lhe cabe denunciar: à abstrata atribuição lá, a um pensamento como que administrativo, corresponde, aqui, o fetichismo do objeto cego quanto à sua gênese, prerrogativa do especialista. Como, no entanto, a abordagem inflexivelmente imanente ameaça reverter em idealismo, na ilusão de um espírito auto-suficiente, a dispor sobre si e sobre a realidade, assim também a abordagem transcendente ameaça esquecer o trabalho do conceito e a satisfazer-se com a rotulação conforme o prescrito — em geral o termo é "pequeno-burguês" — e com o decreto sumário vindo do alto. Um pensamento topológico — um pensamento que sabe onde se localiza cada fenômeno e nunca sabe o que algum deles é — tem um secreto parentesco com o paranóico sistema do idealismo, ao qual estava bloqueada a experiência do objeto. Com categorias vazias o mundo passa a ser dividido em preto e branco, sendo preparado exatamente para a dominação contra a qual, outrora, os conceitos haviam sido concebidos. Nenhuma teoria, nem sequer a que se tem por verdadeira, está segura de nunca se perverter em insânia, se alguma vez ela se privar da espontânea relação com o objeto. A dialética tem de se resguardar desse perigo, tanto quanto de deixar-se confinar no objeto cultural. Não deve sujeitar-se ao culto do espírito nem à hostilidade contra o espírito. O crítico dialético da cultura deve participar e não participar da cultura. Só assim é que ele fará justiça à coisa e a si mesmo.

A tradicional crítica transcendente da ideologia está antiquada. Em princípio, devido à inalterada transposição do conceito de causalidade, tirando-o do âmbito da natureza física para a sociedade, o método se apropria exatamente daquela reificação que essa crítica tem como tema,

reduzindo-se a uma posição aquém do seu próprio objeto. Mesmo assim, o método transcendente pode invocar, em sua defesa, que só usa conceitos de natureza reificada, na proporção em que a própria natureza está reificada; que com a crueza e a dureza do conceito de causalidade como que coloca um espelho diante da sociedade, que, por sua vez, transpõe para o espírito a sua própria crueza e dureza, bem como sua degradação. Mas a sombria sociedade unitária não tolera mais sequer aqueles momentos relativamente autônomos, distanciados, que outrora eram indiciados pela teoria da dependência causal entre super e infra-estrutura. Nessa prisão ao ar livre em que o mundo vai-se transformando, já nem sequer mais importa o que depende do que, pois tudo se tornou uno. Todos os fenômenos cristalizam-se em signos da dominação absoluta do estado de coisas dado. Exatamente porque não há mais ideologias no sentido de falsa consciência mas tão-somente a propaganda a favor do mundo mediante a sua duplicação e a mentira provocadora (que não pretende ser acreditada, mas que impõe o silêncio), é que a questão da dependência causal da cultura — que logo ressoa como voz daquilo que lhe impõe a dependência — contém algo de primitivo. No fim das contas, no entanto, também o método imanente é atingido por isso. Ele é arrastado por seu objeto para o abismo. A cultura, materialisticamente transparente, não se tornou materialisticamente mais correta, mas apenas mais baixa. Junto com a perda de sua própria particularidade, ela perdeu também o sal da verdade, que antigamente consistia em sua antítese a outras particularidades. Caso seja chamada à responsabilidade, a que ela foge, então só se confirma e reforça o fazer de conta da relevância da cultura. Mas, hoje, a totalidade da cultura tradicional, sendo uma cultura neutralizada e pré-fabricada, acaba sendo aniquilada: por um processo irrevogável, a sua herança, reclamada pelos russos com ar virtuoso, tornou-se em larga escala dispensável, supérflua, um refugo para o qual os mercadores da cultura de massas podem, então, apontar de novo com um sorriso irônico, já que eles mesmos a trabalham como um refugo. Quanto mais totalitarista for a sociedade, tanto mais reificado estará também o espírito e tanto mais paradoxal será o seu intento de escapar por si mesmo à reificação. Mesmo a mais extremada consciência do perigo ameaça degenerar em conversa fiada. A crítica cultural defronta-se com o último degrau da dialética entre cultura e barbárie: é barbárie escrever um poema depois de Auschwitz, e isso também corrói o conhecimento que afirma por que hoje se tornou impossível escrever poemas. Enquanto o espírito crítico permanecer em si mesmo, em auto-suficiente contemplação, ele não será capaz de enfrentar a absoluta reificação que, entre os seus pressupostos, teve o progresso do espírito como um dos seus elementos e que hoje se prepara para sugá-lo completamente.

5. A INDÚSTRIA CULTURAL* [1]

Tudo indica que o termo indústria cultural foi empregado pela primeira vez no livro *Dialektik der Aufklärung*, que Horkheimer e eu publicamos em 1947, em Amsterdã. Em nossos esboços tratava-se do problema da cultura de massa. Abandonamos essa última expressão para substituí-la por "indústria cultural", a fim de excluir de antemão a interpretação que agrada aos advogados da coisa; estes pretendem, com efeito, que se trata de algo como uma cultura surgindo espontaneamente das próprias massas, em suma, da forma contemporânea da arte popular. Ora, dessa arte a indústria cultural distingue radicalmente. Ao juntar elementos de há muito correntes, ela atribui-lhes uma nova qualidade. Em todos os seus ramos fazem-se, mais ou menos segundo um plano, produtos adaptados ao consumo das massas e que em grande medida determinam esse consumo. Os diversos ramos assemelham-se por sua estrutura, ou pelo menos ajustam-se uns aos outros. Eles somam-se quase sem lacuna para constituir um sistema. Isso, graças tanto aos meios atuais da técnica, quanto à concentração econômica e administrativa. A indústria cultural é a integração deliberada, a partir do alto, de seus consumidores. Ela força a união dos domínios, separados há

* Reproduzido de ADORNO, T. W. A indústria cultural. In: COHN, Gabriel, org. *Comunicação e indústria cultural*. 4. ed. São Paulo, Nacional, 1978. p. 287-95.

[1] Résumé über Kulturindustrie. In: ADORNO, T. W., *Ohne Leitbild*; Parva Aesthetica. Frankfurt, Suhrkamp, 1967. . 60-70. O texto baseia-se em conferências radiofônicas proferidas em 1962, na Alemanha. Dele, há uma tradução francesa, publicada em *Communications*, n. 3, 1963. A presente versão é resultado do confronto entre os dois textos. Tradução de Amélia Cohn.

milênios, da arte superior e da arte inferior. Com prejuízo para ambos. A arte superior se vê frustrada de sua seriedade pela especulação sobre o efeito; a inferior perde, através de sua domesticação civilizadora, o elemento de natureza resistente e rude, que lhe era inerente enquanto o controle social não era total. Na medida em que nesse processo a indústria cultural inegavelmente especula sobre o estado de consciência inconsciência de milhões de pessoas às quais ela se dirige, as massas não são, então, o fator primeiro, mas um elemento secundário, um elemento de cálculo; acessório da maquinaria. O consumidor não é rei, como a indústria cultural gostaria de fazer crer, ele não é sujeito dessa indústria, mas objeto. O termo *mass media*, que se introduziu para designar a indústria cultural, desvia, desde logo, a ênfase para aquilo que é inofensivo. Não se trata nem das massas em primeiro lugar, nem das técnicas de comunicação como tais, mas do espírito que lhes é insuflado, a saber, a voz de seu senhor. A indústria cultural abusa da consideração com relação às massas para reiterar, firmar e reforçar a mentalidade destas, que ela toma como dada *a priori* e imutável. É excluído tudo pelo que essa atitude poderia ser transformada. As massas não são a medida mas a ideologia da indústria cultural, ainda que esta última não possa existir sem a elas se adaptar.

As mercadorias culturais da indústria se orientam, como disseram Brecht e Suhrkamp há já trinta anos, segundo o princípio de sua comercialização não segundo seu próprio conteúdo e sua figuração adequada. Toda a prática da indústria cultural transfere, sem mais, a motivação do lucro às criações espirituais. A partir do momento em que essas mercadorias asseguram vida de seus produtores no mercado, elas já estão contaminadas por essa motivação. Mas eles não almejavam o lucro senão de forma mediata, através de seu caráter autônomo. Novo na indústria cultural é o primado imediato e confesso do efeito, que por sua vez é precisamente calculado seus produtos mais típicos. A autonomia das obras de arte, que, é verdade, quase nunca existiu de forma pura e que sempre foi marcada por conexões causais, vê-se no limite abolida pela indústria cultural. Com ou sem vontade consciente de seus promotores. Estes são tanto órgãos de execução como também os detentores de poder. Do ponto de vista econômico, eles estavam à procura de novas possibilidades de aplicação de capital países mais desenvolvidos. As antigas possibilidades tornam-se cada vez mais precárias devido esse mesmo processo de concentração, que por seu turno só torna possível a indústria cultural enquanto instituição poderosa. A cultura que, de acordo com seu próprio sentido, não somente obedecia aos homens, mas também sempre protestava contra a condição esclerosada na qual eles viviam, e nisso lhes fazia honra; essa cultura, por sua assimilação total aos homens, torna-se integrada a essa condição esclerosada; assim, ela avilta os homens ainda uma vez. As produções

do espírito no estilo da indústria cultural não são mais *também* mercadorias, mas o são integralmente. Esse deslocamento é tão grande que suscita fenômenos inteiramente novos. Afinal, a indústria cultural não é mais obrigada a visar por toda parte aos interesses de lucro dos quais partiu. Esses objetivaram-se na ideologia da indústria cultural e às vezes se emanciparam da coação de vender as mercadorias culturais que, de qualquer maneira, devem ser absorvidas. A indústria cultural se transforma em *public relations*, a saber, a fabricação de um simples assentimento, sem relação com os produtores ou objetos de venda particulares. Vai-se procurar o cliente para lhe vender um consentimento total e não crítico, faz-se reclame para o mundo, assim como cada produto da indústria cultural é seu próprio reclame.

Ao mesmo tempo, contudo, conservam-se os caracteres que primitivamente pertenciam à transformação da literatura em mercadoria. Se alguma coisa no mundo possui sua ontologia, é a indústria cultural, quadro de categorias fundamentais rigidamente conservadas, tal como testemunha, por exemplo, o romance comercial inglês do fim do século XVII e do início do XVIII. O que na indústria cultural se apresenta como um progresso, o insistentemente novo que ela oferece, permanece, em todos os seus ramos, a mudança de indumentária de um sempre semelhante; em toda parte a mudança encobre um esqueleto no qual houve tão poucas mudanças como na própria motivação do lucro desde que ela ganhou ascendência sobre a cultura.

De resto, não se deve tomar literalmente o termo indústria. Ele diz respeito à estandardização da própria coisa — por exemplo, tal como o *western* conhecido por todo freqüentador de cinema — e à racionalização das técnicas de distribuição, mas não se refere estritamente ao processo de produção. Enquanto o processo de produção no setor central da indústria cultural — o filme — se aproxima de procedimentos técnicos através da avançada divisão do trabalho, da introdução de máquinas, e da separação dos trabalhadores dos meios de produção (essa separação manifesta-se no eterno conflito entre os artistas ocupados na indústria cultural e os potentados desta), conservam-se também formas de produção individual. Cada produto apresenta-se como individual; a individualidade mesma contribui para o fortalecimento da ideologia, na medida em que se desperta a ilusão de que o que é coisificado e mediatizado é um refúgio de imediatismo e de vida. Hoje, como sempre, a indústria cultural mantém-se "a serviço" das terceiras pessoas, e mantém sua afinidade com o superado processo de circulação do capital, que é o comércio, no qual tem origem. Essa ideologia apela sobretudo para o sistema das "estrelas", emprestado da arte individualista e da sua exploração comercial. Quanto mais desumanizada sua ação e seu conteúdo, mais ativa e bem-sucedida é a sua propaganda

de personalidades supostamente grandes e o seu recurso ao tom meloso. Ela é industrial mais no sentido da assimilação — freqüentemente observada pelos sociólogos — às formas industriais de organização do trabalho nos escritórios, de preferência a uma produção verdadeiramente racionalizada do ponto de vista tecnológico. É por essa razão que os investimentos inadequados da indústria cultural são tão numerosos, e precipitam os seus setores, constantemente ultrapassados por novas técnicas, nas crises, que raramente conduzem a algo melhor. Por outro lado, quando se trata de resguardar-se da crítica, os promotores da indústria cultural comprazem-se em alegar que o que eles fornecem não é arte, mas indústria.

O conceito de técnica na indústria cultural só tem em comum o nome com aquele válido para as obras de arte. Este diz respeito à organização imanente da coisa, à sua lógica interna. A técnica da indústria cultural, por seu turno, na medida em que diz respeito mais à distribuição e reprodução mecânica, permanece ao mesmo tempo externa ao seu objeto. A indústria cultural tem o seu suporte ideológico no fato de que ela se exime cuidadosamente de tirar todas as conseqüências de suas técnicas em seus produtos. Ela vive, em certo sentido, como parasita sobre a técnica extra-artística da produção de bens materiais, sem se preocupar com a determinação que a objetividade dessas técnicas implica para a forma intra-artística, mas também sem respeitar a lei formal da autonomia estética. Daí resulta a mistura, tão essencial para a fisionomia da indústria cultural, de *streamlining*, de precisão e de nitidez fotográfica de um lado, e de resíduos individualistas, de atmosfera, de romantismo forjado e já racionalizado, de outro. Se tomarmos a determinação feita por Walter Benjamin [em seu ensaio "A obra de arte na época da sua reprodução mecanizada"] da obra de arte tradicional através da *aura*, pela presença de um não-presente, então a indústria cultural se define pelo fato de que ela não opõe outra coisa de maneira clara a essa aura, mas que ela se serve dessa aura em estado de decomposição como um círculo de névoa. Com isso ela se persuade diretamente a si própria daquilo que sua ideologia faz de ruim.

Referindo-se à grande importância da indústria cultural para a formação da consciência de seus consumidores, tornou-se corrente entre os políticos da cultura e também entre os sociólogos porem-se em guarda contra sua subestimação. Segundo esse ponto de vista, se deveria tomá-la a sério e sem arrogância cultural. Com efeito, a indústria cultural é importante enquanto característica do espírito hoje dominante. Querer subestimar sua influência, por ceticismo com relação ao que ela transmite aos homens, seria prova de ingenuidade. Mas a exortação a tomá-la a sério é suspeita. Em nome de seu papel social, questões embaraçosas sobre sua qualidade, sobre sua verdade ou não-verdade, questões sobre o

nível estético de sua mensagem são reprimidas, ou pelo menos eliminadas, da dita sociologia da comunicação. Reprova-se ao crítico que ele se isole numa torre de marfim. Mas convém assinalar a ambigüidade, que passa despercebida, da idéia de importância. A função de uma coisa, mesmo que diga respeito à vida de inúmeros indivíduos, não é garantia de sua posição na ordem das coisas. Confundir ■ fato estético e suas vulgarizações não traz a arte, enquanto fenômeno social, à sua dimensão real, mas freqüentemente defende algo que é funesto por suas conseqüências sociais. A importância da indústria cultural na economia psíquica das massas não dispensa a reflexão sobre sua legitimação objetiva, sobre seu ser em si, mas, ao contrário, a isso obriga — sobretudo quando se trata de uma ciência supostamente pragmática. Levar a sério a proporção de seu papel incontestado, significa levá-la criticamente a sério, e não se curvar diante de seu monopólio.

Instalou-se um tom de indulgência irônica entre os intelectuais que querem se acomodar a esse fenômeno e que tentam conciliar suas reservas em relação à indústria cultural com o respeito diante do poder. Isso, na medida em que eles já não façam da regressão em marcha um novo mito do século XX. Sabemos, dizem eles, o que vêm a ser esses romances de folhetins, filmes de confecção, espetáculos televisionados dirigidos às famílias ■ diluídos em séries de emissões, e o que há de alarde de variedades, de rubricas de horóscopo e de correio sentimental. Mas tudo isto é inofensivo e além do mais democrático, porque obedece a uma demanda, é verdade que pré-estipulada. Demais, tudo isso produz toda sorte de benefícios; por exemplo, pela difusão de informação e de conselhos, e de padrões aliviadores de tensão. Ora, essas informações são certamente pobres ou insignificantes, como prova todo estudo sociológico sobre algo tão elementar como o nível de informação política, e os conselhos que surgem das manifestações da indústria cultural são simples futilidades, ou ainda pior; os padrões de comportamento são desavergonhadamente conformistas.

A falsa ironia que se instalou na relação entre intelectuais devotos e a indústria cultural não está de forma alguma limitada a esse grupo. Pode-se supor que a consciência dos consumidores está cindida entre o gracejo regulamentar, que lhe prescreve a indústria cultural, e uma nem mesmo muito oculta dúvida de seus benefícios. A idéia de que o mundo quer ser enganado tornou-se mais verdadeira do que, sem dúvida, jamais pretendeu ser. Não somente os homens caem no logro, como se diz, desde que isso lhes dê uma satisfação por mais fugaz que seja, como também desejam essa impostura que eles próprios entrevêem; esforçam-se por fecharem os olhos ■ aprovam, numa espécie de autodesprezo, aquilo que lhes ocorre e do qual sabem por que é fabricado. Sem o confessar, pressentem que suas vidas se lhes tornam intoleráveis tão logo não mais se agarrem a satisfações que, ■ realidade, não o são.

Mas hoje a defesa mais requintada da indústria cultural glorifica como ■ fator de ordem o espírito da indústria cultural que podemos chamar, sem receio, de ideologia. Seus representantes pretendem que essa indústria forneça aos homens, num mundo pretensamente caótico, algo como critérios para sua orientação, e que só por esse fato ela já seria aceitável. Mas, aquilo que supõem salvaguardado pela indústria cultural, é tanto mais radicalmente destruído por ela. A boa velha estalagem sofreu uma demolição mais total no filme em cores do que pelas bombas. Pátria alguma sobrevive à sua apresentação nos filmes que a celebram e que homogeneizam até tornar confundível o inconfundível de que se nutre. Aquilo que em geral e sem mais se poderia chamar cultura, queria, enquanto expressão do sofrimento ■ da contradição, fixar ■ idéia de uma vida verdadeira, mas não queria representar como sendo vida verdadeira a simples existência e as categorias convencionais e superadas da ordem, com as quais a indústria cultural a veste, como se fosse a vida verdadeira, e essas categorias fossem a sua medida. Se os advogados da indústria cultural retrucam a isso com o fato de que ela não pretende ser arte, então é ainda uma vez mais ideologia, que deseja eximir-se da responsabilidade em relação àquilo do qual vive o negócio. Nenhuma infâmia é amenizada pelo fato de se declarar como tal. Mesmo o pior filme à moda de grande espetáculo ■ à moda de "água de rosas" se apresenta objetivamente conforme sua própria aparência como se fosse uma obra de arte. É necessário confrontá-lo com essa pretensão e não com a má intenção dos que são responsáveis por isso.

Fazer referência à ordem, simplesmente, sem a sua determinação concreta, apelar para a difusão das normas sem que estas sejam obrigadas a se justificar concretamente ou diante da consciência, não tem valor. Uma ordem objetivamente válida que se quer impingir ■ homens porque eles estão privados dela, não tem nenhum direito se ela não se fundamenta em si mesma e no confronto com os homens; e é precisamente isto o que todo produto da indústria cultural rejeita. As idéias de ordem que ela inculca são sempre as do *status quo*. Elas são aceitas sem objeção, sem análise, renunciando à dialética, mesmo quando elas não pertencem substancialmente a nenhum daqueles que estão sob a sua influência. O imperativo categórico da indústria cultural, diversamente do de Kant, nada tem em comum com a liberdade. Ele enuncia: "tu deves submeter-te", mas sem indicar a quê — submeter-se àquilo que de qualquer forma é e àquilo que, como reflexo do seu poder e onipresença, todos, de resto, pensam. Através da ideologia da indústria cultural, o conformismo substitui ■ consciência; jamais a ordem por ela transmitida é confrontada com o que ela pretende ser ou com os reais interesses dos homens. Mas ■ ordem não é em si algo de bom. Somente o seria uma ordem digna desse nome. Que a indústria cultural não se preocupe

mais com tal fato, que ela venda a ordem *in abstracto*, isso apenas atesta a impotência e a carência de fundamento das mensagens que ela transmite. Pretendendo ser o guia dos perplexos, e apresentando-lhes de maneira enganadora os conflitos que eles devem confundir com os seus, a indústria cultural só na aparência os resolve, pois não lhe seria possível resolvê-los nas suas próprias vidas. Nos produtos dessa indústria, os homens só enfrentam dificuldades a fim de poderem safar-se ilesos — na maior parte dos casos, com a ajuda dos agentes da coletividade benévola, para aderir, numa vã harmonia, a essa generalidade que eles já deveriam ter reconhecido como incompatível com seus próprios interesses. Para isso a indústria cultural desenvolveu esquemas que chegam a atingir domínios tão alheios à conceituação, como a música de entretenimento, na qual também ocorre entrar-se num *jam* [em apuros], com problemas rítmicos que prontamente se desfazem com o triunfo do compasso certo.

Todavia, mesmo os seus defensores não contradirão abertamente Platão, quando ele diz que o que é objetivamente, em si, falso, não pode ser verdadeiro e bom, subjetivamente, para os homens. As elucubrações da indústria cultural não são nem regras para uma vida feliz, nem uma nova arte da responsabilidade moral, mas exortações a conformar-se naquilo atrás do qual estão os interesses poderosos. O consentimento que ela alardeia reforça a autoridade cega e impenetrada. Mas, se medirmos a indústria cultural conforme a sua posição na realidade, como ela diz exigir, não segundo a sua própria substancialidade e lógica, mas conforme seu efeito; e se nos preocuparmos seriamente com aquilo que ela própria se atribui, então deveria tomar-se em dobro esse potencial. Isto é, contudo, o encorajamento e a exploração da fraqueza do eu, à qual a sociedade atual, com sua concentração do poder, condena de toda maneira seus membros. Sua consciência sofre novas transformações regressivas. Não é por nada que na América podemos ouvir da boca dos produtores cínicos que seus filmes devem dar conta do nível intelectual de uma criança de onze anos. Fazendo isso, eles se sentem sempre mais incitados a fazer de um adulto uma criança de onze anos.

Certamente, não se pode, até o momento, provar com certeza o efeito regressivo em cada produto da indústria cultural; pesquisas imaginativamente concebidas fariam isso melhor do que seria do agrado dos círculos interessados e financeiramente poderosos. Mas a gota de água acaba por perfurar a pedra, em particular porque o sistema da indústria cultural reorienta as massas, não permite quase a evasão e impõe sem cessar os esquemas de seu comportamento. E somente sua desconfiança profundamente inconsciente, o último resíduo em seu espírito da diferença entre a arte e a realidade empírica, é que explica por que as massas não vêem e aceitam de há muito o mundo tal como ele lhes é preparado pela indústria cultural. Mesmo se as

mensagens da indústria cultural fossem tão inofensivas como se diz — e inúmeras vezes o são tão pouco que, por exemplo, os filmes que somente pelo seu modo de caracterizar as pessoas fazem coro com a caça aos intelectuais, hoje em voga — o comportamento que elas transmitem está longe de ser inofensivo. Se um astrólogo exorta seus leitores a guiarem cuidadosamente seus carros num determinado dia, isso certamente não prejudicará ninguém; prejudicial é a estultície implícita na reivindicação de que esse conselho, válido para qualquer dia o portanto imbecil, tenha requerido a consulta aos astros.

Dependência e servidão dos homens, objetivo último da indústria cultural, não poderiam ser mais fielmente caracterizadas do que por aquela pessoa estudada numa pesquisa norte-americana, que pensava que as angústias dos tempos presentes teriam fim se as pessoas se limitassem a seguir as personalidades preeminentes. A satisfação compensatória que a indústria cultural oferece às pessoas ao despertar nelas a sensação confortável de que o mundo está em ordem, frustra-as na própria felicidade que ela ilusoriamente lhes propicia. O efeito de conjunto da indústria cultural é o de uma antidesmistificação, a de um antiiluminismo (anti-*Aufklärung*); nela, como Horkheimer e eu dissemos, a desmistificação, a *Aufklärung*, a saber, a dominação técnica progressiva, se transforma em engodo das massas, isto é, em meio de tolher a sua consciência. Ela impede a formação de indivíduos autônomos, independentes, capazes de julgar e de decidir conscientemente. Mas estes constituem, contudo, a condição prévia de uma sociedade democrática, que não se poderia salvaguardar e desabrochar senão através de homens não tutelados. Se as massas são injustamente difamadas do alto como tais, é também a própria indústria cultural que as transforma nas massas que ela depois despreza e impede de atingir a emancipação para a qual os próprios homens estariam tão maduros quanto as forças produtivas da época o permitiriam.

6. NOTAS SOBRE O FILME *

Crianças que brincam de se xingar costumam observar a seguinte regra do jogo: não vale responder ao xingamento com as mesmas palavras. A sabedoria delas parece ter-se perdido entre os demasiado adultos. Em Oberhausen o ataque ao lixo da indústria cinematográfica que se produz há quase sessenta anos, fez-se com a expressão "cinema do papai". Os interessados nesse tipo de filme não souberam encontrar melhor resposta do que "cinema do guri". Esse tipo de resposta não pega, como se diz entre as crianças. É mesquinho contrapor a experiência à imaturidade quando se trata precisamente da oposição à imaturidade da experiência adquirida no embotamento dos ímpetos juvenis. O abominável do cinema do papai é a infantilidade, a regressão industrialmente promovida. O sofisma insiste nessa espécie de obra, cuja concepção é desafiada pela oposição. Se no entanto houvesse alguma coisa nessa acusação: se realmente os filmes que não assumem as regras do jogo fossem, em algumas coisas, mais desajeitados do que as reluzentes mercadorias deste, então mais mesquinho seria o triunfo daqueles que têm, atrás de si, o poder do capital, a rotina técnica e especialistas altamente treinados, sabendo fazer muita coisa melhor do que os que se rebelam contra o colosso e que, por isso, precisam renunciar ao potencial nele acumulado. Nos traços daquilo que é comparativamente sem jeito, sem conhecimento, incerto quanto a seu efeito, nisso é que se entrincheirou a esperança de que os assim chamados meios de comu-

* Reproduzido de ADORNO, T. W. Filmtransparente. In: —. *Ohne Leitbild*; Parva Aesthetica. Frankfurt, Suhrkamp, 1967. p. 79-88. Trad. por Flávio R. Kothe.

nicação de massa poderiam tornar-se algo qualitativamente distinto. Na arte autônoma nada é válido que fique aquém do nível técnico já alcançado; mas no confronto com a indústria cultural, cujo padrão exclui o que não tenha sido previamente apreendido e mastigado, e que atua analogamente ao ramo dos cosméticos quando elimina rugas dos rostos, obras que não dominam inteiramente sua técnica e que, por isso, deixam passar algo de incontrolado, de ocasional, têm o seu lado liberador. Nelas, as imperfeições na cútis de uma bela garota tornam-se um corretivo da imaculada tez da estrela consagrada.

Como se sabe, o filme baseado no romance de Robert Musil sobre o jovem Toerless transpôs quase sem modificação no diálogo grandes partes desse romance da juventude do Autor. Confia-se na sua superioridade sobre aquelas frases do redator de *script* que nenhum homem vivo falaria. Elas se tornaram, entrementes, motivo de zombaria dos críticos nos Estados Unidos. Mas, a seu modo, as frases de Musil também soam freqüentemente a coisa escrita tão logo são ouvidas e não lidas. Nisso, talvez, o texto do romance não deixe de ter uma certa culpa: como uma suposta psicologia, ele é portador de uma espécie de casuística racionalista em seu percurso intrínseco, casuística que a psicologia mais avançada daquela época, a freudiana, demoliu como sendo racionalização. Dificilmente isso é tudo, no entanto. A diferença artística entre os meios acaba pesando, evidentemente, ainda mais quando se filma boa prosa para escapar à má. Mesmo onde o romance se utiliza do diálogo, a palavra falada não é diretamente falada, mas, no gesto de narrar, já talvez na tipografia, ela passa a ser distanciada, afastada da natureza corpórea das pessoas vivas. Assim, por mais minuciosamente que sejam descritas, as próprias personagens de um romance jamais se igualam a figuras empíricas, mas talvez só se distanciam ainda mais da empiria, tornam-se esteticamente autônomas mediante a exatidão da representação. Essa distância está instaurada no filme: na medida em que ele se comporta realistamente, a aparência de imediatez lhe é inerente. Através disso, frases que se justificam em narrativas literárias pelo princípio da estilização, distanciando-se da falsa cotidianidade da reportagem, soam, no filme, exageradas e inacreditáveis. O filme tem de procurar outros meios de imediatez. Entre esses, talvez possa ocupar posição de destaque a improvisação, que planejadamente confia no acaso da empiria não-dirigida.

O surgimento tardio do filme dificulta diferenciar de modo tão estrito entre dois sentidos da técnica quanto, por exemplo, na música, onde até à eletrônica uma técnica imanente (a organização adequada e exata da obra) acabou se destacando da interpretação (dos meios de reprodução). Supor uma identidade entre as duas técnicas é algo provocado pelo filme na medida em que, como Benjamin já chamou a atenção, nele não existe original que venha a ser reproduzido em massa:

nele, o produto em massa é a própria coisa. Mesmo assim — de um modo, aliás, análogo à música —, a identidade não vigora sem mais nem menos. Os especialistas da técnica específica do cinema apontam para o fato de que Chaplin não dominava suas possibilidades ou não lhes deu importância, limitando-se a fotografar esquetes, cenas de pastelão ou seja lá o que for. O nível e a posição de Chaplin não são, porém, reduzidos por causa disso, e dificilmente alguém vai duvidar de que ele seja um cineasta. Essa enigmática figura não teria podido desenvolver a sua idéia de outro modo que não na tela: basta ver como, desde o primeiro dia, a sua figura se equipara às antigas fotografias. De acordo com isso, é impossível pretender decifrar normas a partir da técnica cinematográfica enquanto tal. A mais plausível delas, a da concentração em objetos animados [1], é provocativamente eliminada em películas como *La notte*, de Antonioni; é claro que, na estática de tais filmes, ela é mantida como lei negada. O antifílmico desse filme empresta-lhe a força que há em expressar o tempo vazio com olhos vazios.

A estética do filme deverá antes recorrer ■ uma forma de experiência subjetiva, com a qual se assemelha apesar da sua origem tecnológica, e que perfaz aquilo que ele tem de artístico. A uma pessoa que, por exemplo, depois de um ano ■ cidade, permanecer por várias semanas de inteiro repouso numa região montanhosa, pode ocorrer que, no sono ou no devaneio, coloridas imagens da paisagem passem agradavelmente à ■ frente ou através dele. Mas elas não se sucedem de modo continuado, umas após as outras; elas têm um intervalo em ■ movimento é que as imagens do monólogo interior devem a sua semelhança à escrita: também ela é algo que se move sob o olho e, ao mesmo tempo, é algo paralisado em seus signos individuais. É possível que esse traço das imagens comporte-se em relação ao filme assim como o mundo dos olhos em relação à pintura ou o mundo auditivo em relação à música. O filme seria arte enquanto reposição objetivadora dessa espécie de experiência. O meio técnico *par excellence* é profundamente aparentado com a beleza natural.

Caso se decida tomar os autocontroladores ao pé da letra e confrontar os filmes com seu contexto de efeitos, será preciso operar de modo mais sutil do que naquelas análises de conteúdo mais antigas, que necessariamente partiam demasiado da intenção dos filmes, não considerando suficientemente a amplitude de variação entre esta e o efeito. Esta variação encontra-se, contudo, pré-formada na própria coisa. Se de fato, segundo a tese exposta no meu estudo sobre a televisão como

[1] KRACAUER, Siegfried. *Theorie des Films*; die Rettung der äusseren Wirklichkeit. Frankfurt, 1964. p. 71 et seqs.

ideologia [2], há justapostas no filme diferentes camadas de modelos de comportamento, isso implica então que os modelos oficiais pretendidos, a ideologia fornecida pela indústria, não precisariam ser automaticamente aquilo que acaba penetrando no espectador; se a pesquisa empírica da comunicação finalmente procurasse problemas que valessem a pena, caberia destacar isso. Os modelos oficiais estão recobertos por modelos não-oficiais, que providenciam a atração e que, em termos de intenção, seriam colocados fora de curso pelos modelos oficiais. Para cativar os clientes, arranjar-lhes prazeres substitutivos, a ideologia extra-oficial, por assim dizer "heterodoxa", precisa, muitas vezes, configurar-se mais ampla e atraente do que apraz a quem interessa ensinar pela fábula; a cada semana, as revistas ilustradas exemplificam isso. O que é reprimido no público pelos tabus — ■ libido — deveria reagir diante disso tanto mais prontamente quanto mais esses modelos de comportamento, à medida mesma que conseguem aflorar, carregam consigo um elemento de aprovação coletiva. Enquanto a intenção continuamente se volta contra o *playboy*, a *dolce vita* e ■ *wild parties*, a oportunidade de dar uma olhadela nisso parece agradar mais do que o apressado veredicto. Se hoje em toda parte, na Alemanha, em Praga, na conservadora Suíça, na

[2] O trabalho a que Adorno se refere foi originalmente publicado em uma revista norte-americana em 1954 e republicado em 1957 na importante coletânea organizada por Bernard Rosenberg e David Manning White, *Mass culture; the popular arts in America* (há edição brasileira pela Editora Cultrix, *Cultura de massa*), com o título de "Television and the patterns of mass culture". Uma versão modificada deste texto foi publicada na Alemanha em 1962 por Adorno no seu livro *Eingriffe*, já com o título de "A televisão como ideologia". A tese em questão, retomada de maneira sintética na versão alemã, apresentava-se na versão americana como segue: "Um enfoque da psicologia profunda da televisão deve focalizar sua estrutura de múltiplos níveis. Os meios de massa não são simplesmente a somatória das ações que apresentam ou das mensagens que irradiam dessas ações. Os meios de massa também consistem em várias camadas de significados superpostas umas às outras, todas elas contribuindo para o efeito. É verdade que, devido à sua natureza calculada, esses produtos racionalizados parecem mais nítidos no seu significado do que obras de arte autênticas, que jamais podem ser reduzidas a alguma 'mensagem' inequívoca. Mas a herança do sentido polimorfo foi absorvida pela indústria cultural na medida em que aquilo que ela difunde torna-se organizado para fascinar o espectador simultaneamente em vários níveis psicológicos [...]. Provavelmente todos os vários níveis nos meios de massa envolvem todos os mecanismos do consciente e do inconsciente enfatizados pela psicanálise. A diferença entre o conteúdo de superfície — a mensagem manifesta do material televisionado — e seu significado oculto geralmente é marcado e mais ou menos nítido. A rígida superposição de várias camadas provavelmente é um dos traços pelos quais os meios de massa podem ser distinguidos dos produtos integrados da arte autônoma, na qual as várias camadas estão mais entrelaçadas. O pleno efeito do material sobre o espectador não pode ser estudado sem consideração pelos significados ocultos juntamente com o significado manifesto, e é precisamente a correlação entre várias camadas que até hoje foi negligenciada o que será nosso foco de análise". Trata-se, como se vê, de uma das teses mais importantes de Adorno nessa área de análise. (N. do Org.)

Roma católica, podem-se ver rapazes ■ moças bem agarradinhos, andando pelas ruas e se beijando sem ■ menor cerimônia, então eles aprenderam isso, e provavelmente mais, dos filmes, que põem à venda a libertinagem parisiense como folclore. Ao buscar atingir as massas, até mesmo ■ ideologia da indústria cultural acaba sendo tão antagônica quanto a sociedade para a qual ela é destinada. Ela contém antídoto de suas próprias mentiras. Nada além disso se poderia invocar para a sua salvação.

A técnica fotográfica do cinema, que antes de mais nada copia, confere mais validade própria para o objeto estranho à subjetividade do que os processos esteticamente autônomos; no percurso histórico ■ arte, esse é o ponto de retardamento do cinema. Mesmo onde ele decompõe e modifica os objetos (tanto quanto isso lhe é possível), a desmontagem não é completa. Por isso é que ela também não permite uma construção absoluta; os elementos em que esses objetos vêm a ser desmontados conservam algo material, de coisa, não são *valeurs* puros. Por força dessa diferença, a sociedade se insere no filme de modo bem diverso, muito mais imediato (da perspectiva do objeto) do que na pintura ou na literatura avançadas. No filme, o componente irredutível dos objetos é, em si, um signo social, embora a realização estética de uma intenção não seja suficiente para tanto. Por isso ■ estética do filme, graças à sua posição em relação ao objeto, ocupa-se de modo imanente com a sociedade. Não há estética do filme, nem que seja puramente tecnológica, que não contenha em si ■ sua sociologia. A teoria do filme de Kracauer obriga a que se leve ■ consideração aquilo que ■ deixado fora de seu livro por abstinência sociológica. Caso contrário, o antiformalismo ■ converte em formalismo. Ironicamente, Kracauer brinca com o lema de sua primeira juventude, no sentido de festejar o filme enquanto revelador das belezas da vida cotidiana; mas esse era um programa do *art nouveau*, assim como são um resto de *art nouveau* todos os filmes que querem fazer nuvens peregrinas e lagos sombrios falarem por si. Através da seleção dos objetos, tais filmes infiltram no objeto que foi depurado de sentido subjetivo, aquele sentido contra o qual se haviam voltado.

Benjamin não tratou de quão profundamente várias de suas categorias postuladas para o cinema — valor de exposição, teste — estão comprometidas com o caráter de mercadoria, contra o qual sua teoria se volta. Mas inseparável desse caráter de mercadoria é a essência reacionária de qualquer realismo estético hoje, tendencialmente voltado para o reforço afirmativo da superfície visível da sociedade e que repele como romântico o querer ir além dessa fachada. Todo significado que se empreste ao filme através da câmera já violaria a lei dela ■ atentaria contra o tabu de Benjamin, inventado com a expressa intenção

de radicalizar para além do radical Brecht e, talvez, secretamente para libertar-se dele. O filme encontra-se diante da alternativa de como proceder na ausência do ofício artístico por um lado e, por outro, sem cair ■ meramente documentário. A resposta que primeiramente ■ apresenta é, como há quarenta anos, a montagem que não se imiscui nas coisas, mas as recoloca em constelações escriturais. A durabilidade do método voltado para o choque [no sentido de Benjamin] desperta dúvidas. O apenas montado, sem acréscimo de intenção nos detalhes, nega-se a assumir intenções unicamente com princípio da montagem. Parece ilusório que, desistindo-se de todo e qualquer sentido, sobretudo do sentido próprio ao material e que remete à psicologia, surja e se origine algum sentido ■ partir do material reproduzido enquanto tal. Toda a problemática pode estar superada através da compreensão de que o gesto de desistir do sentido, de desistir do acréscimo subjetivo, é, por sua vez, organizado subjetivamente e, nessa medida, é *a priori* atribuidor de sentido. O sujeito que se cala não fala menos através do silêncio; pelo contrário, diz mais do que quando fala. Numa segunda reflexão, o método do produtor de filmes rotulado de intelectual teria de se apropriar disso. Apesar de tudo, persiste a divergência entre as tendências mais progressistas das artes plásticas e as do cinema. Isso compromete até ■ as suas metas mais corajosas. Manifestamente o filme deve neste momento procurar seu potencial mais fecundo em outros meios fortemente afins, como certa música. O filme de televisão *Antithèse*, do compositor Mauricio Kagel, oferece um dos exemplos mais fortes disso.

Que os filmes forneçam esquemas de modos de comportamento coletivo, não é algo que lhes seja exigido apenas adicionalmente pela ideologia. Pelo contrário, coletividade ■ algo que penetra até o íntimo do filme. Os movimentos que ele representa são impulsos miméticos. Antes de qualquer conteúdo ■ conceito eles animam os espectadores e os ouvintes ■ se movimentarem juntos, como num trem. Nessa medida, ■ filme é semelhante à música, assim como nos primeiros tempos do rádio a música era parecida com as películas. Dificilmente chega a ser um desvio considerar o sujeito constitutivo do filme como um "nós": nisso convergem o seu aspecto estético e o aspecto sociológico. [. . .] À medida que ■ olho é arrastado nesse fluxo, ele cai na corrente de todos aqueles que seguem o mesmo apelo. A indefinição do "algo" coletivo, indefinição que anda conjugada com o caráter formal do filme, lhe confere ■ abuso ideológico, aquele caráter pseudo-revolucionário do difuso, que, com a expressão verbal "isso precisa mudar", já antecipa o gesto do punho batendo na mesa. O filme emancipado teria de retirar o seu caráter *a priori* coletivo do contexto de atuação inconsciente e irracional, colocando-o ■ serviço da intenção iluminista.

A tecnologia do filme desenvolveu uma série de meios que são contrários ao seu realismo inseparável da fotografia; assim, o foco pouco nítido — correspondendo a um uso na fotografia já superado há muito tempo, um artificialismo comercial —, a superexposição e, com freqüência, também a dupla exposição. Já seria hora de se enervar com a tolice de tais efeitos e fugir deles. A razão disso é que tais meios não são extraídos das necessidades da produção individual, mas da convenção. Avisam ao espectador sobre o que aqui estaria sendo pretendido ■ como ele teria de suplementar aquilo que escapa ao realismo cinematográfico. Já que, no entanto, certos valores expressivos, ainda que decadentes, caracterizam quase sempre tais meios, então se constitui uma relação falsa entre esses valores e o signo aí inserido. Isso é ■ que empresta o caráter de *kitsch* ao enxerto. Restaria ainda a questão de saber se isso ainda continua na montagem e nas associações que surgem fora do transcurso do filme; em todo caso, tais divagações exigem um elevado tato do diretor. Mas, há algo dialético a aprender do fenômeno: que a tecnologia, tomada isoladamente, isto é, fazendo-se abstração do caráter de linguagem do filme, pode vir a cair em contradição com suas leis imanentes. A produção cinematográfica emancipada não deveria mais [...] confiar irrefletidamente ■ tecnologia, no fundamento do *métier*. Nele ■ que o conceito de adequação material alcança a sua crise, antes mesmo de ter sido obedecido. Misturam-se turvamente a exigência de uma relação plena de sentido entre modos de procedimento, material e estruturação com o fetichismo dos meios.

É indiscutível que o "cinema do papai" corresponde, de fato, àquilo que os consumidores querem, ou, talvez, mais exatamente: que ele lhes torna acessível um cânone inconsciente daquilo que eles não querem, ■ seja, algo que seria diferente daquilo com que costumam ser tratados. Caso contrário, a indústria cultural não se teria tornado cultura de massas, embora a identidade de ambas não esteja tão acima de toda e qualquer dúvida como imagina o intelectual crítico, enquanto ele fica do lado da produção, sem examinar empiricamente o lado da recepção. Mesmo assim, ■ apologética total ou parcial, ■ difundida tese de que a indústria cultural seria a arte dos consumidores é falsa, é a ideologia da ideologia. Já não vale mais nada a niveladora equiparação da indústria cultural com a arte mais baixa de todos os tempos. Um momento de racionalidade marca a indústria cultural, ■ momento de planejada reprodução do grosseiro, que certamente não faltou na arte primeva de nível mais baixo, mas que também não era sua lei calculável. Além disso, a veneranda brutalidade e idiotice, por exemplo, da época imperial romana, com suas imagens tão em voga, misto de circo e comédia barata, não justifica que se fique requentando algo similar, depois que, tanto estética quanto socialmente, já se percebeu o que isso realmente é. No entanto, mesmo no puro presente, sem considerar a dimensão his-

tórica, é preciso combater a tese da arte dos consumidores. Ela configura a relação entre a arte e a sua recepção de um modo estático-harmônico, segundo ■ modelo, em si dúbio, da oferta e da procura. Assim como a arte não pode ser concebida sem relação com o espírito objetivo de sua época, tampouco ela pode, porém, ser concebida sem aquele momento que o ultrapassa. A acomodação aos consumidores — algo que prefere declarar-se como "humanidade" — não é economicamente nada mais que a técnica de espoliá-los. No plano artístico, isso significa desistir de qualquer intervenção no grosso caldo do idioma corrente e, com isso, também na consciência reificada do público. À medida que a indústria cultural reproduz isso com hipócrita devoção, então sim é que ela realmente a modifica, mas a seu modo: impede que, por si, isto se transforme tanto quanto ela secreta e inconfessadamente gostaria. Os consumidores devem permanecer aquilo que eles já são: consumidores; por isso, a indústria cultural não é arte dos consumidores, mas estende a vontade dos que mandam para o interior das suas vítimas. A automática auto-reprodução do *status quo* em suas formas estabelecidas é expressão da dominação.

Já ■ deve ter observado que, no primeiro momento, torna-se difícil distinguir entre o *trailer* de um filme que será apresentado em breve e o filme principal, que se está querendo ver. Isso nos diz alguma coisa sobre ■ filmes principais. Assim como os *trailers* e as músicas da parada de sucessos, eles são a propaganda de si mesmos, trazem o caráter de mercadoria marcado na testa como o estigma de Caim. Todo filme comercial é, a rigor, apenas o *trailer* daquilo que ele promete e em função de que ele simultaneamente engana.

Como seria bonito se, na atual situação, fosse possível afirmar que os filmes seriam tanto mais obras de arte quanto menos eles aparecessem como obras de arte. Até nos inclinamos a isso em relação aos superchiques filmes classe A, sobretudo os psicológicos, que a indústria cultural arranja por amor à representação cultural. Igualmente é preciso precaver-se e tomar cuidado diante do otimismo do ajustado: os bangue-bangues e enlatados policiais estandardizados, para não falar do humor alemão e dos filmes ufanistas, são ainda muito piores do que "os melhores" da lista oficial. Na cultura integral não se pode nem mais confiar em sua borra.

7. TESES SOBRE SOCIOLOGIA DA ARTE *

1

A sociologia da arte, de acordo com o sentido de seus termos, abrange todos os aspectos da relação entre arte e sociedade. Impossível limitá-la a algum deles, como, por exemplo, o efeito social das obras de arte. Pois esse efeito é, ele mesmo, apenas um momento na totalidade dessa relação. Destacá-lo, considerando-o como o único objeto digno da sociologia da arte, significaria substituir o interesse objetivo desta, que não pode ser definido de antemão, por uma preferência metodológica: a preferência pelos procedimentos da pesquisa sociológica empírica, com os quais se pretende verificar e quantificar a recepção de obras. Mas, por isso mesmo, a limitação dogmática a esse setor prejudicaria o conhecimento objetivo, sob cujo signo se anuncia o seu monopólio, pois os efeitos das obras de arte, das formações espirituais de um modo geral, não são algo absoluto e último, que seria suficientemente determinado pela referência ao receptor. Pelo contrário, os efeitos dependem de inúmeros mecanismos de difusão, de controle social e de autoridade, e, por fim, da estrutura da sociedade, dentro da qual podem ser examinados seus contextos de atuação. Dependem também dos estados de consciência e de inconsciência — que são socialmente determinados — daqueles sobre os quais o efeito se exerce. Nos Estados

* Reproduzido de ADORNO, T. W. Thesen zur Kunstsoziologie. In: —. *Ohne Leitbild*; Parva Aesthetica. Frankfurt, Suhrkamp, 1967. p. 94-105. Trad. por Flávio R. Kothe.

Unidos, a pesquisa sociológica empírica já reconhece isso há muito tempo. Assim, Paul F. Lazarsfeld, um de seus representantes mais renomados e resolutos, colocou no livro *Radio research 1941* dois estudos que tratam expressamente de questões relativas à determinação de tais efeitos de massa — que, se bem entendi o propósito polêmico de Alfons Silbermann, deveriam constituir o único setor legítimo da sociologia da música. Trata-se do *"plugging"*, ou seja, da propaganda de alta pressão pela qual músicas são transformadas em sucessos, e de certos problemas estruturais da própria música, que estão sujeitos a uma relação com os efeitos de caráter complexo e dependente da dinâmica histórica[1]. A sociologia da música regrediria para aquém do estádio da própria pesquisa americana, caso não reconhecesse a justiça de tais questionamentos.

2

Sinto-me totalmente incompreendido quando minhas publicações, no âmbito da sociologia da música desde a volta do exílio, são consideradas antitéticas à pesquisa sociológica empírica. Eu gostaria de sublinhar enfaticamente que, dentro de seu campo, considero tal pesquisa não só importante, mas também adequada. A totalidade da produção dos assim chamados "meios de comunicação de massa" já está *a priori* inscrita no próprio corpo dos métodos empíricos, cujos resultados são, depois, de novo utilizados por esses meios. É conhecida a estreita ligação entre eles e a pesquisa sociológica empírica: o atual presidente de uma das maiores empresas comerciais norte-americanas no setor do rádio, a CBS, era, antes de alcançar a sua atual posição, diretor de pesquisa de sua firma. Quero dizer, no entanto, que é o mais simples bom senso, sem precisar recorrer à reflexão filosófica, que obriga a colocar levantamentos de dados por questionários no seu devido contexto, caso eles efetivamente devam servir ao conhecimento social, e não apenas para fornecer informações a portadores de interesses. Silbermann também exige isso, e fala, na mesma linha de René König, da função analítica da sociologia da

[1] A referência é a textos do próprio Adorno, incluídos no volume dedicado às pesquisas sobre rádio realizadas no Instituto de Pesquisa Social Aplicada, que Lazarsfeld dirigia na época nos EUA e no qual Adorno colaborou. Esses trabalhos forneceram a base empírica para muito do que Adorno desenvolveria em textos como "Sobre música popular" (neste volume) ou no estudo sobre o fetichismo da música e a regressão da audição (incluído no volume da coleção "Os Pensadores" da Abril Cultural, dedicado a Horkheimer, Adorno, Benjamin e Habermas). Uma versão resumida desses trabalhos encontra-se na coletânea-padrão sobre os estudos de comunicação nos EUA na década de 50: BERELSON, Bernard & JANNOWITZ, Morris. A social critique of radio music. In: —. *Reader in public opinion and communication*. The Free Press of Glencoe, 1953. p. 309-16. (N. do Org.)

arte. Lazarsfeld, por sua vez, batiza isso, aprovativamente, com o conceito de "pesquisa crítica da comunicação", em antítese a uma pesquisa meramente "administrativa". O conceito de "vivência artística", com que, segundo Silbermann, a sociologia da arte deveria ocupar-se de modo exclusivo, apresenta problemas que só podem ser resolvidos através de pesquisas sobre aquilo que, toda vez, deva ser "vivenciado" e sobre as condições de sua difusão; só nesse contexto é que tais levantamentos de dados alcançam o valor que lhes cabe. A assim chamada "vivência artística", que não tem um caráter de chave quer para o consumidor quer para o conhecedor competente, é extremamente difícil de apreender. Exceto quando se trata rigorosamente de conhecedores, ela provavelmente é difusa ao extremo. Em muitas pessoas, resiste à verbalização. Diante das comunicações de massa, que constituem todo um sistema de estímulos, não se trata, além disso, de vivências isoladas, mas de um efeito acumulativo. "Vivências artísticas" só são válidas de um modo muito relativo quanto ao seu objeto; só no confronto com este é que se pode verificar ■ seu significado. Só aparentemente elas são algo primeiro; na verdade, são um resultado; há incontáveis coisas atrás delas. Problemas como o da adequação ou da inadequação das "vivências artísticas" quanto ■ seu objeto, tais como eles são, por exemplo, colocados pela recepção em massa de obras de arte consideradas clássicas; problemas de uma relevância sociológica evidentemente máxima não podem ser captados por métodos apenas orientados subjetivamente. O ideal da sociologia da arte seria confrontar análises objetivas, isto é, análises dos mecanismos das obras junto com análises dos mecanismos estruturais e dos mecanismos específicos de atuação, com análises dos dados subjetivos registráveis. Eles deveriam iluminar-se reciprocamente.

3

A questão de saber se a arte, e tudo o que a ela se refere, seria um fenômeno social é, ela mesma, uma questão sociológica. Há obras de arte da máxima dignidade que, ao menos segundo os critérios de sua ação social, não desempenham papel relevante e que, se acompanharmos Silbermann, deveriam por isso ser excluídas da abordagem sociológica. Mas isso empobreceria a sociologia da arte: obras de arte do mais alto nível escapariam às suas malhas. Se elas, apesar de sua qualidade, *não* chegam a alcançar uma notável repercussão social, isso é tanto um *fait social* como o oposto. Será que a sociologia da arte deve simplesmente calar diante disso? Por vezes o conteúdo social de obras de arte, frente a formas de consciência convencionais e esclerosadas, reside exatamente no *protesto* contra a recepção social; ■ partir de certo limiar

histórico, a ser procurado ■ meados do século XIX, essa é mesmo a regra no caso das obras autônomas. Uma sociologia da arte que não leve isso em conta reduzir-se-ia tão-somente a uma técnica em favor das agências que querem calcular aquilo com que elas têm, ou deixam de ter, uma chance para conseguir clientes.

4

O axioma latente à concepção que gostaria de reduzir a sociologia da arte a um levantamento dos efeitos é que as obras de arte se esgotariam nos reflexos subjetivos sobre elas. Para essa postura científica elas não são mais que estímulos. O modelo serve em larga escala para os meios de massa, que são calculados em função dos efeitos e modelados segundo efeitos presumíveis, conforme as metas ideológicas dos programadores. Isso não vale, porém, de um modo generalizado. Obras de arte autônomas orientam-se segundo a sua lei imanente, segundo aquilo que as organiza com sentido e adequação. A intenção quanto ao efeito pode desempenhar lateralmente um papel. A sua relação para com aqueles momentos objetivos é complexa e diversificada. Mas certamente não é o alfa e o ômega das obras de arte. Estas são, elas mesmas, algo espiritual, recognoscíveis e definíveis na sua composição espiritual; não causas não qualificadas, de conjuntos de reflexos, como que desconhecidas e fora do alcance da análise. Há incomparavelmente mais para extrair delas do que pode perceber um procedimento que gostaria de pôr entre parênteses (para usar o jargão neogermânico em voga) a objetividade e o conteúdo das obras. Exatamente isso que se põe entre parênteses tem implicações sociais. Por isso é que a definição espiritual das obras precisa ser incluída, positiva ou negativamente, na abordagem dos contextos de atuação. Já que as obras de arte estão sujeitas a uma outra lógica que não a do conceito, do juízo e da conclusão, uma certa sombra do relativo adere ao conhecimento do conteúdo artístico concreto. Mas, dessa relatividade no aspecto supremo até a negação *a priori* de qualquer conteúdo objetivo há uma enorme distância, tão grande que se pode considerá-la fundamental. Enfim, pode constituir-se numa enorme dificuldade desenvolver conceptualmente o conteúdo objetivo de um dos últimos quartetos de Beethoven, mas a diferença entre esse conteúdo e o de uma canção do *hit parade* pode ser apreendida, e de um modo muito coerente, mediante categorias bastante técnicas. A irracionalidade das obras de arte é, de um modo geral, enunciada pelas pessoas estranhas à arte de um modo muito mais altissonante d■ que por aqueles que se entregam à disciplina das próprias obras e entendem algo do assunto. Também

pertence ao definível quanto ao conteúdo social imanente das obras de arte algo como a relação de Beethoven com a autonomia burguesa, a liberdade, a subjetividade; e isso até no interior do seu modo de compor. Esse conteúdo social é, ainda que inconsciente, um fermento de efeito. Caso a sociologia da arte se desinteresse disso, então ela deixa escapar as mais profundas relações entre a arte e a sociedade: aquelas que se cristalizam *nas* próprias obras de arte.

5

Isso atinge também a questão da qualidade artística. Ela está desde logo aberta à pesquisa sociológica como simples questão de adequação de meios estéticos a fins estéticos, de ajustamento, mas depois também como questão dos próprios fins — se se trata de manipulação de clientes ou de algo objetivo no domínio do espírito. Ainda quando ela não se envolva imediatamente nessa análise crítica, necessita dela, como sua própria condição. Não é possível eximir-se disso em nome do postulado da assim chamada neutralidade axiológica. Toda a discussão quanto à neutralidade axiológica, que, recentemente, tem-se procurado reacender e até transformar num decisivo ponto controverso da sociologia, está superada. Por um lado, não se pode ficar buscando valores soltos no ar, como que além das imbricações sociais ou estabelecidos além das manifestações do espírito. Isto seria dogmático e ingênuo. O próprio conceito de valor já é expressão de uma situação em que a consciência da objetividade espiritual estava diluída. Como reação contra o cru relativismo, ele foi arbitrariamente reificado. Mas, por outro lado, toda experiência artística, na verdade até mesmo qualquer simples juízo da lógica predicativa, já pressupõe de tal modo a crítica que fazer abstração dela seria exatamente tão arbitrário e abstrato quanto a hipóstase dos valores. A separação entre valores e neutralidade axiológica é pensada de cima para baixo. Ambos os conceitos trazem a marca de uma falsa consciência: tanto a hipóstase irracional, dogmática, quanto a neutralizadora, com sua ausência de julgamento, são igualmente uma aceitação irracional do estado de coisas dado. A sociologia da arte que se deixasse prender pelo postulado weberiano da neutralidade sociológica, que o próprio Weber matizava bastante quando estava fazendo sociologia e não metodologia, seria infrutífera, apesar de todo o pragmatismo. Exatamente através da sua neutralidade é que acabaria caindo em contextos extremamente questionáveis de efeitos, a inconsciente prestação de serviços para interesses que em cada momento sejam poderosos, sobre os quais então recairia a decisão acerca do que seria bom e do que seria ruim.

6

Silbermann assume a perspectiva de que uma das tarefas da sociologia da arte seria atuar em termos de crítica social. Não me parece, porém, possível realizar essa aspiração se o conteúdo das obras e a sua qualidade vierem a ser excluídos do exame. Neutralidade axiológica e função de crítica social são irreconciliáveis. Não se pode, então, nem enunciar frases razoáveis quanto a conseqüências sociais — esperáveis e sujeitas a crítica — de comunicações específicas, nem sequer decidir o que teria de ser, por exemplo, divulgado e não divulgado. Torna-se critério único a eficácia social das obras, uma simples tautologia. De um modo incisivo, assevera ainda que a sociologia da arte, em suas recomendações de se orientar segundo o *status quo*, trata exatamente de evitar essa crítica social (cuja necessidade Silbermann não nega). Montar as assim chamadas "tabelas culturais", para, por exemplo, gerar programas de rádio, acabaria levando, se bem vejo, simplesmente a uma descrição das relações vigentes de comunicação, sem instaurar quaisquer possibilidades críticas. Ao invés disso, ela terminaria beneficiando exatamente essa adequação vigente entre meios de comunicação e homens, a que o conhecimento autônomo teria de se contrapor. Cabe, aliás, pôr em dúvida se o próprio conceito de cultura chega a ser acessível ao tipo de análise propagado por Silbermann. Cultura é o estado de coisas que exclui tentativas de mensurá-lo. A cultura submetida à mensuração já é algo totalmente distinto, uma quintessência de estímulos e informações, algo incompatível com o próprio conceito de cultura. Aí se torna nítido quão pouco é possível excluir a dimensão filosófica do âmbito da sociologia, exclusão que é exigida por Silbermann e tantos outros. A sociologia originou-se na filosofia; ainda hoje, caso não queira tornar-se completamente carente de conceitos, ela precisa do tipo de reflexão e de especulação que a havia originado na filosofia. Afinal, até mesmo os resultados quantitativos de levantamentos estatísticos — como, entrementes, é enfatizado pela própria ciência da estatística — não são uma finalidade em si mesmos, mas servem para que através deles surja algo de natureza sociológica. Este "surgir" acabaria caindo — no sentido da distinção feita por Silbermann — de modo total e completo sob a categoria do filosófico. A divisão de trabalho, entre disciplinas como filosofia, sociologia, psicologia e história, não reside em seu objeto, mas é imposta a ele de fora para dentro. Ciência que realmente for ciência, [illegible] não [illegible] ingênuo rumo linear; ciência que se reflita em si mesma não pode respeitar, diante do objeto, ocasionais divisões de trabalho: também disso extraem-se as conseqüências nos Estados Unidos. A exigência de métodos interdisciplinares é válida para a sociologia de um modo todo especial, já que ela, em certo sentido, se estende a todos os objetos possíveis. Enquanto consciência social, ela deveria tratar de corrigir

alguma coisa da injustiça social que a divisão do trabalho acarretou à consciência. Não é nenhum acaso que, na Alemanha Federal, quase todos os sociólogos visivelmente atuantes provenham da filosofia, mesmo aqueles que mais se opõem à filosofia. Justamente no recentíssimo debate sociológico em torno do positivismo [Ver, neste volume, "Sobre a lógica das Ciências Sociais".] é que a dimensão filosófica veio a ser reinserida na sociologia.

7

Por fim, quanto à terminologia: o que eu, na *Introdução à sociologia da música*, chamei de "mediação", não é, como Silbermann supõe, o mesmo que "comunicação". Sem querer negar minimamente esse elemento filosófico, empreguei lá o conceito de mediação rigorosamente no sentido hegeliano. De acordo com isso a mediação está na própria coisa, não sendo algo que seja acrescido entre a coisa e aquelas às quais ela é aproximada. Só este último elemento é que é, porém, entendido como comunicação. Em outras palavras, refiro-me à questão muito específica, dirigida aos produtos do espírito, relativa ao modo como momentos da estrutura social, posições, ideologias e seja lá o que for conseguem se impor nas próprias obras de arte. A extraordinária dificuldade do problema foi sublinhada sem subterfúgios por mim e, com isso, também a dificuldade de uma sociologia da música que não se satisfaça com rótulos externos; algo que não se limite a perguntar como a arte se situa na sociedade, como nela atua, mas que queira reconhecer como a sociedade se objetiva nas obras de arte. A pergunta relativa à comunicação — que eu considero, enquanto questionamento crítico, tão relevante quanto Silbermann — é muito diferente disso. No caso da comunicação é preciso considerar, porém, não só o que em cada caso é apresentado e o que não chega a ser comunicado; também não só como a recepção ocorre. Este é, aliás, um problema da diferenciação qualitativa, de cujas dificuldades só consegue ter uma idéia quem uma vez tenha seriamente procurado descrever de modo exato reações de ouvintes. A isso pertence essencialmente *o que* chega a ser comunicado. Permitam-me, para explicar isso, lembrar a minha pergunta sobre se uma sinfonia qualquer, difundida através do rádio e, se possível, repetida *ad nausean* sequer ainda é a sinfonia que a concepção dominante supõe que esteja sendo presenteada pelo rádio a milhões. Isso tem, então, conseqüências sociopedagógicas de grande amplitude: por exemplo, saber se a difusão maciça de algum tipo de obra de arte efetivamente chega a possuir aquela função educativa e formadora que lhe é atribuída; se, sob as atuais condições de comunicação, alguém chega àquele tipo de experiência tacitamente pressuposto pela formação artística. A discussão em torno da sociologia da arte é diretamente relevante para a sociologia da educação.

SOBRE MÚSICA POPULAR *

O material musical

As duas esferas da música

A música popular, que produz os estímulos que aqui estamos investigando, costuma ser caracterizada por sua diferença em relação à música séria. Essa diferença é geralmente aceita e encarada como uma diferença de níveis, considerados tão bem definidos que a maioria das pessoas considera o valor de cada qual como totalmente independente do valor do outro. Nós acreditamos ser necessário, no entanto, primeiro traduzir esses assim chamados "níveis" em termos mais precisos, tanto musical quanto socialmente, que não só os delimitem de modo inequívoco, mas também lancem luz sobre todo o espectro das duas esferas musicais.

Um possível método para alcançar essa clarificação seria uma análise histórica da divisão, tal como ocorreu na produção musical, bem como das raízes das duas principais esferas. Como, porém, o presente estudo se refere à real função da música popular em seu estado atual, é mais prudente seguir a linha da caracterização do próprio fenômeno, tal como ele se dá hoje, do que retraçá-lo desde as suas origens. Isso se justifica tanto mais quanto essa divisão da música em duas esferas

* Reproduzido de ADORNO, T. W. & SIMPSON, G. On popular music. In: HORKHEIMER, Max, ed. *Studies in philosophy and social science*. Nova York, Institute of Social Research, 1941. v. IX, p. 17-48. Trad. por Flávio R. Kothe.

ocorreu na Europa muito antes de ter surgido a música popular norte-americana. Desde o seu início, a música norte-americana aceitou essa divisão como algo preestabelecido e, por isso, ■ *background* histórico da divisão só se aplica a ela indiretamente. Daí procurarmos, antes de mais nada, uma visão das características fundamentais da música popular em seu sentido mais amplo.

Um julgamento claro no que concerne à relação entre música séria e música popular só pode ser alcançado prestando-se estrita atenção à característica fundamental da música popular: a estandardização [1]. Toda a estrutura da música popular é estandardizada, mesmo quando se busca desviar-se disso. A estandardização se estende dos traços mais genéricos até os mais específicos. Muito conhecida é a regra de que ■ *chorus* [a parte temática] consiste em trinta e dois compassos e que a sua amplitude é limitada a uma oitava e uma nota. Os tipos gerais de *hits* são também estandardizados: não só os tipos de música para dançar, cuja rígida padronização se compreende, mas também os tipos "característicos", como as canções de ninar, canções familiares, lamentos por uma garota perdida. E, ■ mais importante, ■ pilares harmônicos de cada *hit* — o começo ■ o final de cada parte — precisam reiterar o esquema-padrão. Esse esquema enfatiza os mais primitivos fatos harmônicos, não importa o que tenha intervindo ■ termos de harmonia. Complicações não têm conseqüências. Esse inexorável procedimento garante que, não importa que aberrações ocorram, ■ *hit* acabará conduzindo

[1] A importância básica da estandardização não escapou totalmente ■ atenção ■ literatura corrente sobre música popular. "A principal diferença entre ■ canção popular e uma canção *standard*, como *Mandalay*, *Sylvia* ■ *Trees* é que a melodia e a letra de um número popular são construídas dentro de um modelo ■ de uma forma estrutural definidos, enquanto o poema ou a letra de ■ canção *standard* não tem limitações estruturais, estando a música livre para interpretar o significado e o sentimento das palavras ■ seguir um determinado modelo ou forma. Colocando isso de um outro modo, a canção popular é construída costumeiramente, enquanto a canção *standard* permite ao compositor ■ jogo mais livre de imaginação ■ interpretação." (SILVER, Abner & BRUCE, Robert. *How to write and sell a song hit*. Nova York, 1939. p. 2.) Os autores não percebem, entretanto, o caráter de imposição externa, comercial, desses padrões, que almejam reações canalizadas ou — na linguagem de um anúncio regular de um certo programa de rádio — uma "audição facilitada". Eles confundem ■ modelos mecânicos com formas altamente organizadas, estritamente artísticas: "Certamente há ■ poesia poucas formas de versos mais rigorosas do que ■ soneto e, ■ assim, os maiores poetas de todos os tempos teceram imortal beleza dentro de seu espaço estrito e limitado. Um compositor tem tanta oportunidade de exibir o ■ talento e gênio em canções populares quanto em música mais séria (p. 2-3)." Assim, o padrão *standard* de música popular lhes aparece virtualmente ■ mesmo nível que a lei de uma fuga. É ■ contaminação que torna estéril a sua visão da estandardização básica da música popular. É preciso acrescentar que ■ que Silver e Bruce chamam de "canção estandardizada" é exatamente o oposto daquilo que queremos dizer com a expressão "canção popular estandardizada".

tudo de volta para a mesma experiência familiar, e que nada de fundamentalmente novo será introduzido.

Os próprios detalhes não são menos padronizados do que a forma; e há toda uma terminologia para eles, como *break*, *blue chords*, *dirty notes*. A estandardização deles é, no entanto, algo diferente da estrutura geral. Não ■ aberta como essa última, mas escamoteada atrás de uma fachada de "efeitos" individuais, cujas prescrições são manipuladas como um segredo de especialista, por mais que esse segredo esteja aberto ■ músicos em geral. Esse caráter contrastante da padronização do todo e da parte proporciona um cenário rudimentar, preliminar, para o efeito sobre o ouvinte.

O efeito primário dessa relação entre a estrutura geral e o detalhe é que o ouvinte fica inclinado a ter reações mais fortes para a parte do que para o todo. Sua captação do todo não reside na experiência viva dessa peça concreta de música que ele tenha acompanhado. O todo é preestabelecido e previamente aceito, antes mesmo de começar a real experiência da música; por isso, quase não parece influenciar a reação dos detalhes, exceto em conferir-lhes graus variados de ênfase. Detalhes que, musicalmente, ocupam posições estratégicas na estrutura geral — o começo da parte temática ou a sua nova entrada depois da "ponte" [da parte intermediária] — têm uma chance melhor de ser reconhecidos ■ favoravelmente recebidos do que detalhes não situados dessa maneira, como, por exemplo, compassos no meio da parte intermediária. Mas esse nexo situacional jamais interfere ■ o próprio esquema. No concernente a ■ nexo situacional, os detalhes dependem do todo. Em momento algum qualquer ênfase é colocada sobre ■ todo como um evento musical, nem tampouco ■ estrutura do todo depende dos detalhes.

Para fins de comparação, a música séria pode ser caracterizada do seguinte modo:

Cada detalhe deriva o seu sentido musical da totalidade concreta da peça, que, em troca, consiste na viva relação entre os detalhes, mas nunca na mera imposição de um esquema musical. Por exemplo, na introdução do primeiro movimento da *Sétima sinfonia*, de Beethoven, o segundo tema (em dó maior) só alcança o seu verdadeiro significado a partir do contexto. Somente através do todo é que ele adquire a sua peculiar qualidade lírica e expressiva, isto é, uma construção inteiramente contrastante com o caráter como que de *cantus firmus* do primeiro tema. Tomado isoladamente, o segundo tema seria reduzido à insignificância. Um outro exemplo pode ser encontrado no começo da recapitulação sobre a indicação de pedal no primeiro movimento da *Apassionata* de Beethoven. Por seguir-se à explosão precedente, ele alcança ■ supremo *momentum* dramático. Se se omitisse a exposição e o desenvolvimento e se começasse com essa repetição, tudo estaria perdido.

Nada equivalente pode ocorrer na música ■. O sentido musical não seria afetado se qualquer detalhe fosse tirado do contexto; o ouvinte pode suprir automaticamente a "estrutura", na medida em que ela é, por si mesma, um mero automatismo musical. O começo da ■arte temática pode ser substituído pelo começo de inúmeras outras. A inter-relação entre os elementos ou a relação dos elementos com ■ todo não seria afetada. Em Beethoven, a posição é importante só numa relação viva entre uma totalidade concreta e suas partes concretas. Na música popular, a posição é algo absoluto. Cada detalhe é substituível; serve à sua função apenas como uma engrenagem numa máquina.

O mero estabelecimento dessa diferença ainda não é suficiente. Pode-se objetar que os esquemas estandardizados de amplo alcance e os tipos de música popular estão ligados à dança e, por isso, são também aplicáveis ■ derivados da dança na música séria, como, por exemplo, o *minuetto* e o *scherzo* da Escola Vienense clássica. Poder-se-ia afirmar que essa parte da música séria deve também ser compreendida em termos de detalhe mais do que de totalidade, ■ então que, se ■ todo ainda é perceptível nos tipos de dança da música séria, apesar da recorrência dos tipos, não há razão para que isso não seja perceptível na moderna música popular.

A consideração seguinte dá uma resposta às duas objeções, mostrando as radicais diferenças mesmo onde a música séria empregue tipos de dança. De acordo com pontos de vista formalistas correntes, o *scherzo* da *Quinta sinfonia* de Beethoven pode ser encarado como um *minuetto* altamente estilizado. O que Beethoven, nesse *scherzo*, toma do esquema tradicional do *minuetto* ■ a idéia de um manifesto contraste entre um *minuetto* em ■ menor, um trio em tom maior e a repetição do *minuetto* em tom menor; e também outras características, como ■ enfático ritmo três por quatro, freqüentemente acentuado na primeira quarta e, em larga escala, a simetria similar à dança na seqüência de compassos e períodos. Nesse movimento, contudo, sua idéia específica de forma enquanto totalidade concreta muda o valor dos procedimentos emprestados do esquema de *minuetto*. Todo ■ movimento é concebido como uma introdução ao *finale*, de modo a criar uma tremenda tensão, não só por sua expressividade ameaçadora ■ agoureira, ■ ainda mais pela própria maneira como o seu desenvolvimento formal é tratado.

O esquema clássico do *minuetto* exigia que se apresentasse primeiramente o tema principal, depois ■ introdução de uma segunda parte, que pode levar a regiões tonais mais distantes — formalmente similar, por certo, à "ponte" [parte intermediária] na música popular de hoje — e, finalmente, a reapresentação da parte original. Tudo isso ■ em Beethoven. Ele retoma a idéia do dualismo temático dentro da parte do *scherzo*, ao mesmo tempo que força aquilo que era, ■ *minuetto* convencional, uma regra de jogo tácita e sem sentido a falar com sen-

tido. Ele alcança plena consistência entre a estrutura formal e o seu conteúdo específico, isto é, a elaboração de seus temas. Toda a parte *scherzo* desse *scherzo* (vale dizer, aquilo que ocorre antes da entrada das cordas graves em dó maior, que marca o início do trio) consiste no dualismo de dois temas, a figura arrastada nas cordas e a resposta "objetiva", pétrea, dos instrumentos de sopro. Esse dualismo não é desenvolvido de maneira esquemática, de tal modo que primeiro seja elaborada a frase das cordas, depois a resposta dos instrumentos de sopro, para, então, o tema das cordas ser mecanicamente repetido. Depois de ■ segundo tema ocorrer pela primeira vez nas trompas, os dois elementos essenciais são alternadamente interconectados, à maneira de um diálogo, e ■ final da parte do *scherzo* é de fato caracterizado não pelo primeiro, mas pelo segundo tema, que dominou a primeira frase musical.

Além disso, a repetição do *scherzo* depois do trio é orquestrada de modo tão diferente que soa como uma mera sombra do *scherzo* e assume aquele caráter fantasmagórico que só desaparece com a afirmativa entrada do tema do *finale*. Todo o processo tornou-se dinâmico. Não só os temas, mas a própria forma musical foi submetida à tensão: a mesma tensão que já está manifesta dentro da dupla estrutura do primeiro tema, que consiste como que ■ pergunta e resposta, e está ainda mais manifesto dentro da disputa entre os dois temas principais. O esquema todo tornou-se sujeito às demandas inerentes a esse movimento articular.

Sumariando a diferença: em Beethoven e na boa música séria em geral — nós não estamos nos referindo aqui à má música séria, que pode ser tão rígida ■ mecânica quanto a música popular — o detalhe contém virtualmente o todo e leva à exposição do todo, ao mesmo tempo em que é produzido ■ partir da concepção do todo. Na música popular, a relação é fortuita. O detalhe não tem nenhuma influência sobre o todo, que aparece como uma estrutura extrínseca. Assim, o todo nunca é alterado pelo evento individual e, por isso, permanece como que à distância, imperturbável, como se ao longo da peça não ■ tomasse conhecimento dele. Ao mesmo tempo, o detalhe é mutilado por um procedimento que jamais pode influenciar e alterar, de tal modo que ele permanece inconseqüente. Um detalhe musical impedido de desenvol■r-se torna-se uma caricatura de suas próprias potencialidades.

Estandardização

A discussão anterior mostra que a diferença entre música popular e música séria pode ser fixada ■ termos mais precisos do que aqueles que ■ referem a níveis musicais como "*lowbrow* e *highbrow*", "simples e complexo", "ingênuo e sofisticado". Por exemplo, a diferença entre as

esferas não pode ser adequadamente expressa em termos de complexidade e simplicidade. Todas as obras do primeiro classicismo vienense são, sem exceção, ritmicamente mais simples do que arranjos rotineiros de *jazz*. Melodicamente, os largos intervalos de numerosos *hits* como *Deep purple* ou *Sunrise serenade* são *per se* mais difíceis de seguir que a maioria das melodias de, por exemplo, Haydn, que consistem principalmente em grupos de tríades tônicas e de intervalos de segunda. Harmonicamente, a oferta de acordes dos assim chamados clássicos é, invariavelmente, mais limitada do que o de qualquer compositor corrente da Tin Pan Alley [em Nova York, reduto dos produtores de *hits* calcados no *jazz*] que copia Debussy, Ravel e até mesmo fontes posteriores. Padronização ■ não-padronização são os termos contrastantes fundamentais para estabelecer ■ diferença.

A *estandardização estrutural busca reações estandardizadas.* A audição da música popular é manipulada não só por aqueles que a promovem, mas, de certo modo, também pela natureza inerente dessa própria música, num sistema de mecanismos de resposta totalmente antagônico ao ideal de individualidade numa sociedade livre, liberal. Isso não tem nada a ver com simplicidade e complexidade. Na boa música séria, todo elemento musical, mesmo o mais simples, é "ele mesmo"; e, quanto mais altamente organizada é a obra, menor é a possibilidade de substituição entre os detalhes. No *hit*, entretanto, a estrutura subjacente à peça é abstrata, existindo independente do curso específico da música. Isso é básico para a ilusão de que certas harmonias complexas são mais inteligíveis na música popular do que essas mesmas harmonias na música séria. Pois o complicado na música popular nunca funciona como "ele mesmo", mas só como um disfarce ou um embelezamento atrás do qual o esquema sempre pode ser percebido. No *jazz*, o ouvinte amador é capaz de substituir complicadas fórmulas rítmicas ou harmônicas pelas esquemáticas que aquelas representam ■ ainda sugerem, por mais ousadas que possam parecer. O ouvido enfrenta as dificuldades do *hit* encontrando substituições superficiais, derivadas do conhecimento dos modelos padronizados. O ouvinte, quando se defronta com o complicado, ouve, de fato, apenas o simples que ele representa, percebendo o complicado somente como uma parodística distorção do simples.

Tal substituição mecânica por padrões estereotipados não é possível na boa música séria. Nela, mesmo o mais simples evento necessita de esforço para que seja captado de modo imediato, ao invés de ser vagamente resumido de acordo com prescrições institucionalizadas, capazes de produzir apenas efeitos institucionalizados. Caso contrário, a música não será "entendida". A música popular, no entanto, é composta de tal modo que o processo de tradução do singular para a norma já está planejado e, até certo ponto, realizado dentro da própria composição.

A composição escuta pelo ouvinte. Esse é o modo de a música popular despojar o ouvinte de sua espontaneidade e promover reflexos condicionados. Ela não somente dispensa o esforço do ouvinte para seguir o fluxo musical concreto, como lhe dá, de fato, modelos sob os quais qualquer coisa concreta ainda remanescente pode ser subsumida. A construção esquemática dita o modo como ele deve ouvir, enquanto torna, ao mesmo tempo, qualquer esforço no escutar desnecessário. A música popular é "pré-digerida", de um modo bastante similar à moda dos *digest* de material impresso. Em última análise, é a estrutura da música popular contemporânea a responsável por aquelas mudanças nos hábitos de ouvir que discutiremos mais tarde.

Até aqui ■ estandardização da música popular foi considerada em termos estruturais — isto é, como uma qualidade inerente, sem referência explícita ao processo de produção ou às causas subjacentes à estandardização. Embora toda ■ produção industrial de massa necessariamente resulte em estandardização, a produção de música popular só pode ser chamada de "industrial" em sua promoção e distribuição, enquanto o ato de produzir música do tipo *hit* ainda permanece num estádio manufatureiro. A produção da música popular é altamente centralizada em sua organização econômica, mas "individualista" em seu modo social de produção. A divisão de trabalho entre compositor, harmonizador e arranjador não é industrial, mas simula a industrialização, a fim de parecer mais atualizada, enquanto, na verdade, adaptou métodos industriais para a técnica de sua promoção. Os custos de produção não aumentariam se os vários compositores de melodias *hit* não seguissem certos padrões estandardizados. Por isso, precisamos procurar outras razões para a estandardização estrutural — razões muito diferentes daquelas que se levam em conta para a estandardização de carros e alimentos para ■ desjejum.

A imitação oferece um fio condutor para enfrentar as razões básicas disso. Os padrões musicais da música popular foram originalmente desenvolvidos num processo competitivo. Quando uma determinada canção alcançava um grande sucesso, centenas de outras apareciam, imitando aquel■ que obtivera êxito. Os *hits* de maior sucesso, tipos e "proporções" entre elementos eram imitados, tendo o processo culminado na cristalização de *standards*. Nas condições centralizadas como as hoje existentes, esses *standards* acabaram se "congelando"[2]. Isto é, eles foram controlados por agências cartelizadas, resultado final de um processo competitivo, e rigidamente imposto sobre o material a ser promovido. O não-seguir as regras do jogo tornou-se critério para a exclusão. Os padrões originais, agora estandardizados, evoluíram num percurso mais ou menos competitivo. A concentração econômica em larga escala institucionalizou

[2] V. HORKHEIMER, MAX. *Zeitschrift für Sozialforschung*, v. VIII, 1939, p. 115.

a estandardização, tornando-a imperativa. Como resultado disso, inovações feitas por empedernidos individualistas foram bloqueadas. Os modelos *standard* acabaram sendo investidos e revestidos com a imunidade da grandeza: "o rei não pode errar". Isso também explica as redescobertas na música popular. Elas não têm o desgastado caráter dos produtos estandardizados, manufaturados segundo um padrão dado. O sopro da livre competição ainda está vivo dentro delas. Por outro lado, os famosos *hits* antigos que são revividos recolocam os padrões que foram estandardizados. Eles são a idade de ouro das regras do jogo.

Esse "congelamento" de *standards* é socialmente imposto às próprias agências. A música popular precisa ir simultaneamente ao encontro de duas demandas. Uma é a de estímulos que provoquem a atenção do ouvinte. A outra é a de material que recaia dentro da categoria daquilo que o ouvinte sem conhecimentos musicais chamaria de música "natural": isto é, a soma total de todas as convenções e fórmulas materiais na música, às quais ele está acostumado e que ele encara como a linguagem simples ■ intrínseca à própria música, não importa quão tardio possa ser o desenvolvimento que produzia ■ linguagem natural. Essa linguagem natural, para o ouvinte americano, provém de suas primeiras experiências musicais, as cantigas de ninar, os hinos cantados no culto dominical, as pequenas melodias assoviadas ■ caminho de volta da escola para casa. Tudo isso é muito mais importante na formação da linguagem musical do que a habilidade em distinguir entre o início da *Terceira* e ■ da *Segunda sinfonia* de Brahms. A cultura musical oficial é, em larga medida, a mera supra-estrutura dessa linguagem musical subjacente, ou seja, a tonalidade maior e menor e todas as relações tonais aí implicadas. Mas essas relações tonais da linguagem musical primitiva colocam barreiras para tudo ■ que não se conforme ■ elas. Extravagâncias são toleradas somente na medida em que podem ser reenquadradas na assim chamada linguagem natural.

Em termos de demanda de consumidor, a estandardização da música popular é apenas a expressão desse duplo desejo a ela imposto pela mentalidade do público: que ela seja "estimulante" por desviar-se, de algum modo, do "natural" institucionalizado e que mantenha a supremacia do natural contra tais desvios. A atitude da audiência em relação à linguagem natural é reforçada pela produção estandardizada, que institucionaliza desejos talvez originalmente oriundos do público.

Pseudo-individuação

O paradoxo nos desejos — o relativo ao que é "estimulante" e ■ relativo ao que é "natural" — explica o caráter dual da própria estandardização. A estilização da sempre idêntica estrutura básica é apenas

um aspecto da estandardização. Concentração ■ controle, em nossa cultura, escondem-se ■ sua própria manifestação. Não camuflados, eles provocariam resistências. Por isso, precisa ser mantida a ilusão e, em certa medida, até a realidade de uma realização individual. A manutenção disso está fundada na própria realidade material, pois enquanto o controle administrativo sobre processos vitais é concentrado, a propriedade permanece difusa.

Na esfera da produção do luxo, esfera ■ que a música popular pertence e em que não estão imediatamente envolvidas necessidades vitais, ■ mesmo tempo que os resíduos do individualismo aí estão bem vivos, sob ■ forma de categorias ideológicas como gosto e livre-escolha, impõe-se escamotear a estandardização. O "subdesenvolvimento" da produção musical em massa, o fato de que ela ainda está num *nível artesanal* ■ não num nível literalmente industrial, conforma-se perfeitamente a essa necessidade, que é essencial da perspectiva da grande empresa cultural. Se os elementos artesanais da música popular fossem todos abolidos, teria de ser desenvolvido um meio sintético de esconder ■ estandardização. Seus elementos já existem.

O correspondente necessário da estandardização musical é a *pseudo-individuação*. Por pseudo-individuação entendemos o envolvimento da produção cultural de massa com a auréola da livre-escolha ou do mercado aberto, na base da própria estandardização. A estandardização de *hits* musicais mantém os usuários enquadrados, por assim dizer escutando por eles. A pseudo-individuação, por sua vez, os mantém enquadrados, fazendo-os esquecer que o que eles escutam já é sempre escutado por eles, "pré-digerido".

O exemplo mais drástico de estandardização de traços presumivelmente individualizados pode ser encontrado nos assim chamados "improvisos". Mesmo que os músicos de *jazz* ainda improvisem na prática, os improvisos deles se tornaram tão "normatizados", a ponto de permitirem o desenvolvimento de toda uma terminologia para expressar os procedimentos padronizados de individuação, uma terminologia que, por sua vez, é trombeteada pelos agentes da publicidade do *jazz* para promover o mito do artesanato pioneiro e, ao mesmo tempo, lisonjear os fãs, aparentemente permitindo-lhes espiarem os bastidores e ficarem por dentro da história. Essa pseudo-individuação é prescrita pela estandardização da estrutura. Esta é tão rígida que a liberdade que ela permite para qualquer espécie de improviso é severamente delimitada. Improvisos — passagens em que é permitida a ação espontânea de indivíduos ("*Swing it boys*") — são confinados dentro das paredes do esquema harmônico e métrico. Em um grande número de casos, como ■ "*break*" do *jazz* anterior ao *swing*, a função musical do detalhe improvisado é completamente determinada pelo esquema: ■ *break* não pode ser nada mais que uma cadência disfarçada. Por isso restam bem poucas possi-

bilidades para [illegible] efetiva improvisação, devido à necessidade de apenas circunscrever melodicamente [illegible] mesmas funções harmônicas subjacentes. Como essas possibilidades foram rapidamente exauridas, logo ocorreu a estereotipagem de detalhes improvisadores. Assim, a estandardização da norma acresce, de um modo puramente técnico, a estandardização de seus próprios desvios: pseudo-individuação.

Essa subserviência do improviso à estandardização explica duas principais qualidades sociopsicológicas da música popular. Uma é o fato de que o detalhe permanece abertamente ligado ao esquema subjacente, de tal modo que o ouvinte sempre se sente pisando em solo firme. A escolha, em termos de alterações individuais, é tão estreita que [illegible] eterno retorno das mesmas variações é um sinal reassegurador do idêntico por trás delas. A outra é a função de "substituição" — os traços improvisatórios impedem que sejam tomados como fenômenos musicais em si mesmos. Eles só podem ser percebidos como embelezamentos. É um fato bem conhecido que, em arranjos mais ousados para *jazz*, notas perturbadoras, tons "sujos" em outras palavras, notas falsas, desempenham um papel conspícuo. São percebidas [illegible] estímulos excitantes só porque são corrigidas pelo ouvido para a nota correta. Isso, no entanto, é apenas um exemplo extremo daquilo que acontece menos conspicuamente em toda individuação na música popular. Qualquer ousadia harmônica, qualquer acorde que não caia estritamente dentro do mais simples esquema harmônico, exige ser percebido [illegible] "falso", isto é, como um estímulo que carrega consigo [illegible] clara prescrição de substituí-lo pelo detalhe correto, ou melhor, pelo puro esquema. Entender música popular significa obedecer a tais comandos ao escutar. A música popular impõe os seus próprios hábitos de audição.

Há um outro tipo de individuação reclamado em termos de espécies de música popular e diferenças entre orquestras identificadas pelos nomes dos seus líderes. Os tipos de música popular são cuidadosamente diferenciados na produção. Presume-se que o ouvinte seja capaz de escolher entre eles. As diferenciações mais amplamente reconhecidas são as entre *swing* e *sweet*, e entre nomes de *big bands* como Benny Goodman e Guy Lombardo. Rapidamente o ouvinte está se tornando habilitado [illegible] distinguir os tipos de música [illegible] até mesmo [illegible] conjunto que está tocando, [illegible] isso a despeito da fundamental identidade do material e da grande similaridade nas apresentações, por mais enfática que seja a distinção entre as marcas comerciais. Essa técnica de rotulação, no que concerne aos tipos de música [illegible] de conjunto musical, é uma pseudo-individuação, [illegible] de uma espécie sociológica, fora do âmbito da estrita tecnologia musical. Providencia marcas comerciais de identificação para diferenciar algo que de fato é efetivamente indiferenciado.

A música popular se torna um questionário de múltipla escolha. Há dois tipos principais e seus derivados, entre os quais é preciso esco-

lher. O ouvinte é psicologicamente encorajado pela inexorável presença desses tipos a saltar o que lhe desgosta e a deter-se [illegible] que lhe agrada. A limitação inerente [illegible] essa escolha e a alternativa claramente delineada que ela contém acarretam padrões de comportamento do tipo gosto/não gosto. Essa dicotomia mecânica rompe com a indiferença: é imperativo estar a favor do *sweet* ou do *swing*, caso se queira continuar escutando música popular.

Apresentação do material

Requisitos mínimos

A estrutura do material musical requer uma técnica peculiar através da qual ela é imposta. Esse processo pode ser aproximadamente definido como *plugging* [colocação no circuito, promoção]. O termo *plugging* tinha originalmente o estreito significado da repetição incessante de um *hit* particular, de modo a torná-lo "um sucesso". Nós aqui o usamos no sentido amplo, de uma continuação do processo inerente à composição [illegible] [illegible] arranjo do material musical. A promoção pelo *plugging* [literalmente, "arrolhamento"] almeja quebrar a resistência ao musicalmente sempre-igual ou idêntico, fechando, por assim dizer, as vias de fuga [illegible] sempre-igual. Isso leva o ouvinte a extasiar-se com o inevitável. E leva, assim, à institucionalização e à estandardização dos próprios hábitos de audição. Os ouvintes [illegible] tornam tão acostumados à repetição das mesmas coisas que reagem automaticamente. A estandardização do material requer um mecanismo de promoção vindo de fora, visto que cada coisa iguala qualquer outra numa extensão tal que a ênfase na apresentação proporcionada pela promoção precisa substituir a falta de genuína individualidade no material. O ouvinte de inteligência musical normal e que escuta, pela primeira vez, o tema de Kundry da ópera *Parsifal* é capaz de reconhecê-lo quando ele é tocado de novo, pois é inconfundível [illegible] não-cambiável por qualquer outra coisa. Se o mesmo ouvinte fosse confrontado com um *hit* médio, ele não seria capaz de distingui-lo de qualquer outro, exceto se fosse repetido com tanta freqüência que ele seria forçado a recordá-lo. A repetição confere ao *hit* uma importância psicológica que, de outro modo, ele jamais poderia ter. Essa promoção é [illegible] inevitável complemento da estandardização [3]. Desde que o material preencha certos requisitos mínimos, qualquer canção

[3] Como o atual funcionamento do mecanismo de promoção é descrito em todos os detalhes num estudo de Duncan MacDougald, o presente estudo restringe-se a uma discussão teórica de alguns dos aspectos mais genéricos da imposição do material.

pode ser promovida e transformada num sucesso, se houver uma adequada conexão entre gravadoras, nomes de conjuntos musicais, estações de rádio e filmes. Mais importante é o seguinte requisito: para ser promovido, um *hit* deve ter ao menos um traço através do qual possa ser distinguido de qualquer outro, ■ ainda possuir a completa convencionalidade e trivialidade de todos os demais. O presente critério, pelo qual uma música é julgada digna de promoção, é paradoxal. A gravadora quer uma peça musical que seja fundamentalmente idêntica ■ todos ■ *hits* correntes e, ao mesmo tempo, fundamentalmente distinta deles. Só sendo a mesma é que tem chance de ser vendida automaticamente, sem requerer nenhum esforço da parte do usuário, e apresentar-se como uma instituição musical. E só sendo diferente é que ela pode ser distinguida de outras canções — ■ que é um requisito para ser lembrado e, portanto, ser um sucesso.

É claro que essa dupla aspiração não pode ser realizada. No caso de canções de fato gravadas e promovidas, verifica-se alguma espécie de compromisso, algo que, de modo geral, ■ o mesmo e ostenta apenas uma única marca mercantil que as faça parecer originais. O traço distintivo não precisa necessariamente ser melódico [4], mas pode consistir em irregularidades métricas, acordes ou timbres sonoros peculiares.

Glamour

Um outro requisito da promoção ■ uma certa riqueza e um certo caráter redondo do som. Esse requisito envolve aquele traço em todo o mecanismo da promoção que ■ mais abertamente ligado com ■ publicidade como negócio, bem como a comercialização do entretenimento. E também particularmente representativo da inter-relação entre estandardização ■ pseudo-individuação.

[4] A análise técnica precisa acrescentar certas reservas a qualquer aceitação das reações do ouvinte ao significado manifesto no caso do conceito de melodia. Ouvintes de música popular falam principalmente sobre melodia ■ ritmo, às vezes sobre instrumentação, raramente ou nunca sobre harmonia e forma. Dentro do esquema padronizado da música popular, no entanto, a própria melodia não é, de maneira alguma, autônoma, no sentido de uma linha independente se desenvolvendo na dimensão horizontal da música. A melodia é, antes, ■ função da harmonia. As assim chamadas melodias na música popular são em geral arabescos, dependendo da seqüência de harmonias. O que aparece para o ouvinte como essencialmente melódico é, de fato, fundamentalmente harmônico, sendo a sua estrutura melódica um mero derivado.

Seria valioso estudar exatamente o que os leigos chamam de melodia. Provavelmente mostrar-se-ia como uma sucessão de tons relacionados entre si por funções harmônicas simples e facilmente inteligíveis, dentro da estrutura do período de oito compassos. Há uma enorme distância entre ■ idéia do leigo sobre a melodia ■ ■ conotação estritamente musical.

É o *glamour* musical: nos arranjos musicais, aquelas inúmeras passagens que parecem comunicar a atitude "agora vamos apresentar". Os floreios musicais que acompanham o leão da Metro sempre que ele abre ■ sua majestática boca, são análogos ■ sons não-leoninos do *glamour* musical que se escuta pelo rádio.

A mentalidade do *glamour* pode ■ encarada otimisticamente como uma construção mental da história do sucesso, em que o esforço pioneiro americano triunfa sobre a natureza impassível, que no fim é forçada ■ render suas riquezas. Contudo, num mundo que não ■ mais um mundo de fronteira, ■ problema do *glamour* não pode ser considerado facilmente solúvel. O *glamour* é transformado na eterna canção de conquistador do homem comum; ele, a quem jamais ■ permitido conquistar na vida, conquista no *glamour*. O triunfo é, de fato, o triunfo auto-estilizado do homem de negócios que anuncia que pretende oferecer ■ mesmo produto por um preço menor.

As condições para essa função do *glamour* são inteiramente distintas daquelas da vida em regiões de fronteira. Elas servem à mecanização do trabalho e à vida do trabalho cotidiano das massas. A monotonia tornou-se tão grande que só as cores mais brilhantes é que ainda têm qualquer chance de ser destacadas na opacidade generalizada. Mesmo assim, só essas cores violentas é que testemunham a onipotência da própria produção mecânica, industrial. Nada poderia ser mais estereotipado do que as luzes de neon vermelho-alaranjadas que abundam na parte frontal de lojas, cinemas e restaurantes. Glamorizando, chamam a atenção. Mas os meios que são usados para superar o tédio da realidade são ainda mais vulgares do que a própria realidade. Glamorizar torna-se uma atividade ainda mais uniforme do que aquilo que se procura glamorizar. Se isso fosse realmente atraente em si mesmo, não teria mais meios de sustentação do que uma composição popular realmente original. Isto violaria a lei da mesmice do supostamente não-igual. Aplica-se o termo a essas faces, cores, sonoridades que, pela luz que irradiam, diferem do resto. Mas todas as *glamour girls* parecem iguais, e os glamourosos efeitos da música popular são equivalentes entre si.

No que concerne ao caráter pioneiro do *glamour*, tem-se aí mais uma sobreposição e uma mudança de função do que uma inocente sobrevivência do passado. Com certeza, o mundo do *glamour* é ■ *show*, semelhante às barracas de tiro ao alvo nos parques de diversão, às ofuscantes luzes no circo e às ensurdecedoras bandas de música com seus metais. Enquanto tal, a função do *glamour* pode ter sido originariamente associada a uma espécie de propaganda que artificialmente insiste ■ gerar demandas num setor social ainda não inteiramente permeado pelo mercado. O capitalismo pós-competitivo atual usa, para os seus próprios propósitos, dispositivos de uma economia

ainda imatura. Assim, o *glamour* tem uma assombrosa capacidade de ressurreição histórica no rádio, comparável à ressurreição do mestre-de-cerimônias de circo na figura do atual locutor de rádio, que implora à sua invisível audiência que não deixe de experimentar certas mercadorias, em tons tais que despertam esperanças além da capacidade da mercadoria para atendê-las. Todo *glamour* está ligado a alguma espécie de truque. Em lugar algum os ouvintes são mais enganados pela música popular do que em suas passagens glamourosas. Floreios e júbilos expressam um triunfante agradecimento pela própria música — uma autolouvação de seu próprio descobrimento, exortando o ouvinte ■ exultar, uma autolouvação por sua identificação ■ os objetivos da agência ao promover um grande evento. Como esse evento não ocorre, porém, separado de sua própria celebração, o triunfante agradecimento celebrado pela música é um auto-engodo. Ele pode inconscientemente fazer-se sentir como tal nos ouvintes, assim como a criança se ressente quando o adulto fica elogiando ■ presentes que lhe deu usando as mesmas palavras que ■ criança sente ser seu próprio privilégio usar.

Fala de criança

Não é acidental que esse *glamour* leve a um comportamento infantil. O *glamour* jogando com o desejo do ouvinte de ser forte, é concomitante de uma linguagem musical que sugira dependência. As brincadeirinhas de criança, o uso de expressões infantis ■ propagandas, tudo isso assume a forma de uma linguagem musical infantil na música popular. Há muitos exemplos de letras de músicas que ■ caracterizam por uma ambígua ironia ■ aspecto, pois, enquanto fingem uma linguagem infantil, mostram ■ contentamento do adulto pela criança ou até mesmo dão um sentido pejorativo ou sádico a expressões infantis (*"Goody, goody"*, *"A tisket a tasket"*, *"London bridge is falling down"*, *"Cry, baby, cry"*). Versos infantis, genuínos e falsos, são combinados ■ alterações propositais das letras em canções originariamente infantis, para transformá-los em *hits* comerciais.

A música, bem como a letra, tende a fingir tal linguagem de crianças. Algumas de suas principais características são: incessante repetição de alguma fórmula musical particular comparável à atitude de uma criança que manifesta insistentemente ■ mesma exigência (*"I want to be happy"*)[3]; a limitação de muitas melodias ■ bem poucos tons, comparável ao modo de uma criancinha falar antes de dispor de todo ■ alfabeto; harmonia propositadamente errônea, lembrando o modo de

[3] O mais famoso exemplo literário dessa atitude é *Want to shee the wheels* ■ *wound* (HABBERTON, John. *Helen's babies*. Nova York, p. 9 et seqs.).

criancinhas se expressarem com uma gramática incorreta; também certos coloridos musicais superadocicados, funcionando como doces e bombons musicais. Tratar adultos como crianças está envolvido nessa representação de divertimento que é buscada para relaxar o esforço diante de suas responsabilidades de adultos. Além disso, a linguagem infantil serve para tornar o produto musical "popular" junto às pessoas, tentando transpor, nas consciências subjetivas, ■ distância entre elas próprias e as agências de promoção, influenciando-as com a confiante atitude de uma criança que pergunta a hora para um adulto, mesmo sem conhecer a pessoa nem tampouco o significado do tempo.

Promovendo ■ campo todo

A promoção de músicas é apenas uma parte de um mecanismo e adquire o seu significado próprio dentro do sistema como um todo. Básica para o sistema ■ a promoção de estilos e personalidades. A promoção de certos estilos é exemplificada pela palavra *swing*. Esse termo não tem nem ■ sentido definitivo e não-ambíguo nem caracteriza uma diferença nítida do período do *hot jazz* pré-*swing* até ■ metade da década de 30. A falta de justificação no material para o uso do termo levanta a suspeita de que ■ seu uso é inteiramente devido à promoção. Trata-se de rejuvenescer uma velha mercadoria dando-lhe um novo nome. De um modo similar, também é jogada no circuito toda a terminologia do *swing* com que ■ compraz o jornalismo especializado em *jazz* e usada pelos *jitterbugs* [os frenéticos do *jazz*], uma terminologia que, segundo Hobson, causa arrepios nos músicos de *jazz*[4].

Quanto menos inerentes ■ material são as características postas em circulação por uma terminologia pseudo-especializada, tanto mais necessárias são forças auxiliares como anunciantes e comentários.

Há boas razões para crer que esse jornalismo em parte pertença ao mecanismo de promoção, na medida em que ele depende de gravadoras, agências e conjuntos musicais de renome. Neste ponto, no entanto, é pertinente uma qualificação sociológica. Sob as condições econômicas atualmente vigentes, é freqüentemente inútil tentar localizar aí "corrupção", pois as pessoas são compelidas a agir voluntariamente de um modo que só se esperaria que elas agissem caso fossem pagas para tanto. Os jornalistas que participam na promoção de uma garota *sexy* de Hollywood não precisam ser subordinados pela indústria cinematográfica. A publicidade dada à garota pela própria indústria está em completo acordo ■ a ideologia que permeia esse tipo de jornalismo.

[4] HOBSON, Wilder. *American jazz music*. Nova York, 1939. p. 153.

E essa ideologia tornou-se a da audiência. O jogo parece ter sido feito no paraíso. Os jornalistas falam com vozes incorruptas. Uma vez que tenha sido alcançado um certo grau de retaguarda econômica ■ promoção, esse processo transcende ■ suas próprias causas e se torna uma força social autônoma.

Acima de todos os outros elementos do mecanismo de promoção está a promoção de personalidades, particularmente a de *band leaders*. A maioria dos traços característicos atualmente atribuíveis a arranjadores de *jazz* é oficialmente creditada ao regente; os arranjadores, que são provavelmente os músicos mais competentes nos Estados Unidos, permanecem com freqüência na obscuridade, assim como os roteiristas, ■ cinema. O regente é o homem que está diante da audiência, de modo imediato; ele é um parente próximo do ator que impressiona o público por sua jovialidade e suas maneiras simpáticas ou por seus gestos ditatoriais. É essa relação frente a frente ■ o regente que possibilita transferir a ele qualquer feito.

Além disso, o líder e sua orquestra são ainda em grande parte encarados pelo público como donos de uma espontânea capacidade de improvisação. Quanto mais a improvisação de fato desaparece com o processo de estandardização e quanto mais isso é soterrado por esquemas elaborados, tanto mais a idéia de improvisação precisa ser mantida diante do público. O arranjador permanece obscuro, em parte devido à necessidade de evitar a menor indicação de que a música popular talvez não seja improvisada, mas que precisa, na maioria dos casos, ser fixada e sistematizada.

Teoria do ouvinte

Reconhecimento e aceitação

Hoje, os hábitos de audição das massas gravitam em torno do reconhecimento. Música popular e sua respectiva promoção estão orientadas para a criação desse hábito. O princípio básico subjacente a isso é o de que basta repetir algo até torná-lo reconhecível para que ele se torne aceito. Isso serve tanto à estandardização do material quanto à sua promoção. O que se faz necessário para entender as razões da popularidade do tipo corrente de música *hit* é a análise teórica dos processos envolvidos na transformação da repetição em reconhecimento, e do reconhecimento ■ aceitação.

O conceito de reconhecimento pode parecer, no entanto, demasiado inespecífico para explicar a moderna audiência de massa. Pode-se argumentar que, sempre que o entendimento musical for concernente, o fator

de reconhecimento, sendo uma das funções básicas do saber humano, deve desempenhar ■ papel importante. Certamente pode-se entender uma sonata de Beethoven só por reconhecer alguns de seus traços como sendo abstratamente idênticos a outros, conhecidos a partir de experiência anterior e que se ligam à experiência presente. A idéia de que uma sonata de Beethoven possa ser entendida num vazio, sem relacioná-la a elementos da linguagem musical que se conhecem e reconhecem — tal idéia seria absurda. Contudo, o que importa é aquilo que é reconhecido. O que será que um ouvinte real reconhece numa sonata de Beethoven? Ele certamente reconhece o "sistema" em que ela se baseia: ■ tonalidade maior e menor, a inter-relação de claves determinando a modulação, os diferentes acordes e seu valor expressivo relativo, certas fórmulas melódicas e certos padrões estruturais. (Seria absurdo negar que tais modelos existem na música séria. Mas a sua função é de ordem diferente. Mesmo que se assevere todo ■ reconhecimento, isso ainda não é suficiente para compreender o sentido musical.) Todos os elementos reconhecíveis estão, na boa música séria, organizados por uma totalidade musical concreta e única, da qual eles derivam a sua particular significação, no mesmo sentido ■ que uma palavra num poema deriva a sua significação ■ partir da totalidade do poema e não do uso cotidiano da palavra, embora o reconhecimento desse caráter cotidiano da palavra possa ser ■ necessário pressuposto de qualquer entendimento do poema.

O sentido musical de qualquer peça de música pode, de fato, ser definido como aquela dimensão que não pode ser captada só pelo reconhecimento, por sua identificação com alguma coisa que se saiba. Isso só pode ser construído pelo espontâneo conectar dos elementos conhecidos — uma reação tão espontânea por parte do ouvinte quanto espontânea ela foi no compositor —, a fim de experimentar a novidade inerente à composição. O sentido musical é o Novo — algo que não pode ser subsumido sob a configuração do conhecido, ■ a ele ser reduzido, ■ que brota dele, se o ouvinte vem ajudá-lo.

É precisamente essa relação entre o reconhecido e o novo que é destruída na música popular. Reconhecer torna-se um fim, ao invés de ser um meio. O reconhecimento do mecanicamente familiar na melodia de um *hit* não deixa nada que possa ser tomado como novo mediante a conexão entre os vários elementos. É um fato que na música popular a conexão entre esses elementos é tão ou mais dada *a priori* que os próprios elementos. Assim, reconhecimento e compreensão precisam coincidir aqui, ao passo que, na música séria, a compreensão é o ato pelo qual o reconhecimento universal conduz ao surgimento de algo fundamentalmente novo.

Um começo apropriado para investigar ■ reconhecimento no que tange a alguma canção *hit* pode ser feito esboçando-se um esquema que divida a experiência de reconhecimento em seus distintos compo-

nentes. Psicologicamente, todos os fatores que enumeramos estão inter-relacionados a tal ponto que seria impossível separá-los uns dos outros na realidade, e qualquer seqüência temporal que se dê a eles seria altamente problemática. Nosso esquema está mais voltado para os diferentes elementos objetivos envolvidos na experiência do reconhecimento do que para o modo pelo qual a experiência de fato é sentida por um ou mais indivíduos determinados.

Os componentes que consideramos envolvidos são os seguintes:

a) vaga recordação;
b) identificação efetiva;
c) subsunção por rotulação;
d) auto-reflexão no ato de reconhecer;
e) transferência psicológica da autoridade de reconhecimento para o objeto.

a) A experiência mais ou menos vaga de estar relembrado de algo. ("Eu devo ter ouvido isso em algum lugar.") A estandardização do material propicia vagas recordações praticamente em cada canção, uma vez que cada tom é remanescente do padrão geral e de todos os outros tons. Um primeiro pré-requisito para essa sensação é a existência de um vasto suprimento de melodias, um fluxo incessante de música popular que torna impossível recordar cada uma das canções em particular.

b) O momento de efetiva identificação — a efetiva experiência do "é isso!". Ela é alcançada quando a vaga recordação é iluminada por um súbito reconhecimento. É comparável à experiência que se tem quando se está sentado num quarto que tenha sido deixado no escuro e, de repente, a luz se acende de novo. Pelo caráter súbito dessa iluminação, a mobília, tão familiar, adquire, por uma fração de segundo, a aparência de ser nova. A espontânea conclusão, de que essa peça é "a mesma que" se ouviu há algum tempo, tende a remover, por um momento, o perigo sempre iminente de que algo seja como sempre foi.

É uma característica desse fator da experiência de reconhecimento que ela seja marcada por uma súbita ruptura. Não há nenhuma gradação entre a vaga lembrança e a total consciência, mas, antes, uma espécie de "salto" psicológico. Esse componente pode ser considerado como aparecendo um tanto mais tarde no tempo do que a vaga recordação. Isso é sustentado por consideração ao material. É, provavelmente, muito difícil reconhecer a maioria dos *hits* pelas duas ou três primeiras notas de sua parte temática; ao menos o primeiro motivo precisa ter sido tocado, e o ato efetivo de reconhecimento precisaria ser correlacionado no tempo com a percepção — ou conscientização — da primeira "*Gestalt*" completa da parte temática.

c) O elemento de subsunção: a interpretação da experiência do "é isso!" por uma experiência como "esse é o *hit Night and Day*". É esse elemento do reconhecimento (provavelmente ligado à lembrança do título comercial da canção ou às primeiras palavras de sua letra [7]) que relaciona mais intimamente o reconhecimento ao fator de retaguarda social.

A implicação mais imediata desse componente pode ser a seguinte: no momento em que o ouvinte reconhece o *hit* como sendo *o hit* tal — isto é, como algo estabelecido e conhecido não apenas por uma só pessoa —, ele sente segurança de estar entre muitos e acompanha a multidão de todos aqueles que ouviram a canção anteriormente e que se supõe que tenham feito a sua reputação. Isso é concomitante com o elemento b ou a segue de perto. A reação conectiva consiste, em parte, na revelação ao ouvinte de que essa sua experiência individual, aparentemente isolada, de uma canção particular, é uma experiência coletiva. O momento da identificação de algum foco luminoso socialmente estabelecido tem, com freqüência, um duplo significado: não só se identifica inocentemente *tal coisa* como sendo isso ou aquilo, subsumindo-a sob essa ou aquela categoria, mas, com o próprio ato de identificá-la, tende também, inconscientemente, a se identificar *a si mesmo* com as agências sociais objetivas ou com o poder daqueles indivíduos que fizeram esse evento específico servir dentro dessa categoria pré-existente e, assim, "institucionalizá-la". O simples fato de um indivíduo ser capaz de identificar um objeto como sendo isto ou aquilo permite-lhe tomar vicariamente parte na instituição que tornou o evento aquilo que ele é, identificando a si mesmo com essa instituição mesma.

d) O elemento de auto-reflexão no ato de identificação. ("Oh, eu sei disso; isso faz parte de mim.") Essa tendência pode ser entendida de modo apropriado ao se considerar a desproporção entre o grande número de canções menos conhecidas e as poucas institucionalizadas. O indivíduo que se sinta sufocado pela torrente de música sente uma espécie de triunfo na fração de segundo durante a qual é capaz de

---

[7] Na música popular a correlação de letra e música é similar à correlação entre imagem e palavra na propaganda. A imagem provê o estímulo sensorial, a letra acrescenta *slogans* ou piadas que tendem a fixar a mercadoria na mente do público e a classificá-la em categorias definitivas. A substituição do *ragtime* puramente instrumental pelo *jazz*, que, desde o começo, tinha fortes tendências vocais e o declínio generalizado dos *hits* puramente instrumentais estão intimamente relacionados com a crescente importância da estrutura de publicidade da música popular. O exemplo de *Deep purple* talvez se mostre esclarecedor. Era originalmente uma peça de piano pouco conhecida. O seu súbito sucesso deveu-se, ao menos em parte, à adição de letras de tipo comercial.

Um modelo para essa mudança funcional existe no campo do alto entretenimento no século XIX. O primeiro prelúdio do *Cravo bem temperado* de Bach tornou-se um *hit* "sacro" quando Gounod teve a diabólica idéia de extrair a melodia da seqüência de harmonias, combinando-a com as palavras da Ave Maria. Esse procedimento repulsivo, a partir de sua concepção mesma, tem sido, desde então, generalizadamente aceito no campo da comercialização da música.

identificar algo. Massas de gente estão orgulhosas com a sua habilidade em reconhecer qualquer música, como é ilustrado pelo difundido hábito de cantarolar ou assoviar [illegible] melodia de uma peça musical familiar há pouco mencionada para indicar o conhecimento dela, e a evidente complacência que acompanha uma tal exibição.

Mediante a identificação e subunção da presente experiência de audição sob a categoria "esse é [illegible] *hit* tal", esse *hit* musical torna-se um objeto para o ouvinte, algo fixo e permanente. Essa transformação da experiência em objeto — o fato de que, por [illegible] reconhecer uma peça de música, se tenha comando sobre ela e se possa reproduzi-la a partir de sua própria memória — torna-o mais objeto de propriedade do que nunca. Há duas características distintas na propriedade: permanência e estar sujeito à vontade arbitrária do dono. A permanência consiste no fato de que, se alguém lembra uma canção [illegible] pode fazê-la soar de novo o tempo todo, ela não pode ser expropriada. O outro elemento, o do controle sobre a música, consiste na capacidade de evocá-la presumivelmente à vontade, a qualquer momento, encurtá-la e tratá-la conforme os caprichos do acaso. As propriedades musicais estão, como se pudessem estar, à mercê do seu dono. A fim de clarificar esse elemento, talvez seja apropriado apontar uma de suas extremas manifestações, ainda que nada raras. Muitas pessoas ao assoviar ou cantarolar melodias que conhecem, acrescentam notas levemente alteradas, que soam como se torturassem ou chateassem a melodia. O prazer de dominar a melodia assume a forma de ser livre para abusar dela. O comportamento deles em relação à melodia é como o das crianças que puxam o rabo de um cachorro. Até certo ponto, gostam inclusive de fazer [illegible] melodia sofrer ou gemer.

e) O elemento de "transferência psicológica": "Diabos, *Night and Day* é bom mesmo!". Essa é a tendência de transferir a gratificação da propriedade para o próprio objeto e atribuir a ele, [illegible] termos de gosto, de preferência ou qualidade objetiva, o prazer da posse que [illegible] tenha alcançado. O processo de transferência é incrementado pela promoção. Enquanto de fato evoca os processos psíquicos de reconhecimento, identificação e propriedade, a promoção atinge simultaneamente [illegible] próprio objeto, revestindo-o, na consciência do ouvinte, com todas aquelas qualidades que, na realidade, são em grande parte devidas aos mecanismos da identificação. Os ouvintes estão executando a ordem de transferir à própria música as suas autocongratulações quanto à sua posse.

Pode-se acrescentar que o reconhecido valor social inerente ao *hit* está envolvido na transferência da gratificação da propriedade para o objeto, que, assim, passa a ser "gostado". O processo de rotulação vem aqui coletivizar o processo de apropriação. O ouvinte sente-se lisonjeado porque ele também tem o que todo mundo tem. Por se possuir um *hit* muito apreciado e vendido, passa-se a ter a ilusão do valor. Essa ilusão

do valor, no ouvinte, é a base para a avaliação do material musical. No momento de reconhecer um *hit* institucionalizado, uma pseudo-utilidade pública passa a ficar sob a hegemonia do ouvinte privado. O possuidor da música que sente que "eu gosto desse *hit* (porque eu o conheço)", atinge um delírio de grandeza comparável ao devaneio de uma criança quanto a possuir uma estrada de ferro. Como os jogos de adivinhação, nos concursos realizados pelas propagandas, as canções dos *hits* só colocam perguntas a que qualquer um pode responder. Apesar disso, ouvintes gostam de dar respostas, pois assim se identificam com [illegible] poderes constituídos.

É óbvio que esses componentes não aparecem na consciência, como ocorre na análise. Assim como a divergência entre a ilusão da propriedade privada [illegible] a realidade da propriedade pública é muito ampla, e como todo mundo sabe que tudo o que seja escrito "especialmente para você" está sujeito [illegible] cláusula de que "qualquer cópia da letra ou da música dessa canção, ou de uma parte delas, torna o infrator sujeito a processo segundo a lei do direito autoral dos Estados Unidos", não se pode encarar tais ocorrências como sendo também totalmente *inconscientes*. Provavelmente é correto presumir que a maioria dos ouvintes, a fim de obedecer ao que eles encaram como desejos sociais [illegible] provar a sua "cidadania", "juntam-se" semi-humoristicamente à conspiração [8], como caricaturas de si próprios, suprimindo a chegada à consciência do mecanismo operacional, mediante a insistência, diante de si e dos outros, no sentido de que [illegible] coisa toda, de qualquer modo, é apenas uma brincadeira bem limpa.

O componente final do processo de reconhecimento — a transferência psicológica —conduz a análise de volta à promoção. O reconhecimento só é socialmente efetivo quando lançado pela autoridade de uma agência poderosa. Isto é, a estrutura do reconhecimento não se aplica a qualquer melodia, mas só aos "sucessos"; sendo [illegible] sucesso julgado pela retaguarda dada pelas agências centrais. Em suma, o reconhecimento, enquanto um determinante social dos hábitos de audição, só opera sobre material colocado em circulação. Um ouvinte não vai agüentar que [illegible] toque repetidamente uma canção no piano. Tocada, através das ondas do rádio, ela é tolerada com alegria durante todo o seu tempo de sucesso.

O mecanismo psicológico aqui envolvido pode ser pensado como funcionando do seguinte modo: se alguma música é tocada sempre de novo [illegible] rádio, [illegible] ouvinte começa a pensar que ela já é um sucesso. Isso é fomentado pelo modo como canções promovidas são anunciadas nas estações de rádio, freqüentemente com a seguinte forma caracte-

[8] Cf. Cantril, Hadley & Allport, Gordon. *The psychology of radio.* Nova York, 1935. p. 69.

rística: "Agora você vai ouvir o último sucesso do momento". A própria repetição é aceita como um sinal de sua popularidade [9].

Música popular e "lazer"

Até agora a análise se ocupou das razões que levam uma música qualquer a ser aceita. A fim de entender por que todo esse *tipo* de música mantém o seu controle sobre as massas, algumas considerações de tipo mais genérico talvez sejam apropriadas.

A estrutura mental a que [illegible] música popular originalmente apelava, em que ela se sustenta e que perpetuamente reforça, é simultaneamente uma estrutura de distração [illegible] desatenção. Os ouvintes são distraídos das exigências da realidade por "distrações" que tampouco exigem atenção.

A noção de distração só pode ser entendida de modo apropriado de sua situação social e não em termos auto-suficientes de psicologia individual. A distração está ligada [illegible] atual modo de produção, ao racionalizado e mecanizado processo de trabalho a que as massas estão direta ou indiretamente sujeitas. Esse modo de produção, que engendra temores e ansiedades quanto a desemprego, perda de salário e guerra, tem o seu correlato "não-produtivo" no entretenimento: isto é, num relaxamento que não envolva nenhum esforço de concentração. As pessoas querem divertir-se. Uma experiência plenamente concentrada [illegible] consciente de arte só é possível para aqueles cujas vidas não colocam um tal *stress*, não impõem tanta solicitação, a ponto de, em [illegible] tempo livre, eles só quererem alívio simultaneamente do tédio [illegible] do esforço. Toda a esfera da diversão comercial barata reflete esse duplo desejo. Ela induz ao relaxamento porque [illegible] padronizada e pré-digerida. Sendo padronizada e pré-digerida serve, na psicologia familiar das massas, para poupar-lhes o esforço dessa participação (mesmo de ouvir ou observar), sem o qual não pode haver receptividade à arte. Por outro lado, os estímulos que ela providencia permitem uma escapadela da monotonia do trabalho mecanizado.

Os promotores da diversão comercializada lavam as mãos ao afirmarem que estão dando às massas o que elas querem. Esta [illegible] uma ideologia apropriada para finalidades comerciais: quanto menos a [illegible] consegue discriminar, maior a possibilidade de vender artigos culturais indiferenciadamente. Mesmo assim, essa ideologia dos interesses adqui-

[9] O mesmo truque de propaganda pode [illegible] encontrado mais explicitamente no campo de propaganda de mercadorias pelo rádio. *Beautyskin Soap* é chamado de "famoso" porque o ouvinte escutou o nome desse sabonete pelo rádio inúmeras vezes e, por isso, concorda com a sua "fama". Ela resulta tão somente da [illegible] total de todos esses anúncios que a ele se referem.

ridos não pode ser descartada tão facilmente. Não é possível negar completamente que a consciência das massas possa ser moldada pelas agências pertinentes só porque as massas "querem essa coisa".

Mas por que elas querem esse tipo de coisa? Em nossa presente sociedade, as próprias massas são moldadas pelo mesmo modo de produção que o material a elas impingido. Os usuários da diversão musical são eles mesmos objetos, ou, de fato, produtos dos mesmos mecanismos que determinam a produção da música popular. O tempo de lazer desses usuários serve apenas para repor a sua capacidade de trabalho. É um meio [illegible] invés de ser um fim. O poder do processo de produção estende ao tempo intervalos que, na superfície, parecem ser "livres". Eles querem artigos estandardizados e pseudo-individuação, porque o seu lazer é uma fuga ao trabalho e, ao mesmo tempo, é moldado segundo aquelas atitudes psicológicas a que [illegible] seu dia-a-dia no trabalho os habitua de modo exclusivo. Música popular é, para as massas, como um feriado em que se tem de trabalhar. Por isso, há, hoje, uma justificativa para falar de uma harmonia preestabelecida entre produção e consumo de música popular. O clamor do povo por aquilo que ele há de receber de qualquer modo.

Escapar à monotonia e evitar esforço são elementos incompatíveis: daí a reprodução exata daquela atitude de que se procura escapar. Com certeza, o modo de as pessoas trabalharem [illegible] linha de montagem da fábrica ou nas máquinas dos escritórios lhes nega qualquer novidade. Elas buscam novidade, mas a tensão e a monotonia ligadas ao trabalho de fato as levam a evitar [illegible] esforço nesse tempo de lazer, que oferece [illegible] única chance para experiências realmente novas. Como um substitutivo, elas imploram por um estimulante. A música popular vem oferecê-lo. Os seus estímulos são respondidos com a inabilidade de se investir esforços [illegible] sempre-idêntico. Isso significa mais monotonia. É um círculo que torna [illegible] fuga impossível. A impossibilidade de fugir causa a difundida atitude da falta de atenção na música popular. O momento do reconhecimento [illegible] o da sensação sem esforço. A súbita atenção ligada a esse momento se extingue do modo mais instantâneo, relegando o ouvinte ao âmbito da desatenção e da distração. Por um lado, o domínio da produção e da promoção pressupõem distração e, por outro lado, eles a produzem.

Nessa situação, a indústria enfrenta um problema insolúvel. Ela precisa despertar atenção por meio de produtos sempre novos, mas essa atenção profere a sua condenação. Se não se presta nenhuma atenção à canção, ela não pode ser vendida; caso [illegible] preste, há sempre a possibilidade de as pessoas não mais a aceitarem, pois [illegible] conhecem bem demais. Isso em parte explica o esforço constantemente renovado de limpar do mercado seus novos produtos, de afugentá-los para os seus túmulos; e, depois, repetir a manobra infanticida sempre de novo.

Por outro lado, a distração não é apenas um pressuposto, mas também um produto da música popular. As próprias melodias embalam o ouvinte à desatenção. Dizem-lhe para não ficar preocupado, pois ele não há de sentir falta de nada [10].

O cimento social

Há bons motivos para supor que a música escutada em geral, com uma desatenção apenas interrompida por súbitos *flashes* de reconhecimento não é acompanhada como uma seqüência de experiências que tenham um significado próprio claramente delineado, fixado a cada instante e relacionado com todos os momentos precedentes e subseqüentes. Pode-se mesmo sugerir que a maioria dos ouvintes de música popular não entende a música como uma linguagem em si mesma. Caso o fizesse, seria altamente difícil explicar como se pode tolerar o incessante fornecimento de material em grande parte não-diferenciado. O que significa, então, ■ música para eles? A resposta é que a linguagem que a música é se transforma por processos objetivos em uma linguagem que eles pensam ser a deles, em uma linguagem que serve como um receptáculo para os seus desejos institucionalizados. Quanto menos ■ música é, para eles, uma linguagem *sui generis*, tanto mais ela ■ institucionaliza como receptáculo. A autonomia da música é substituída por uma simples função sociopsicológica. Em grande parte, a música é, hoje, um cimento social. E o significado que ■ ouvintes atribuem a um material, a lógica inerente a este, é inacessível a eles, está acima de todos os meios pelos quais eles alcançam algum ajustamento psíquico ao mecanismo da vida hodierna. Esse "ajustamento" materializa-se de dois modos diferentes, correspondendo aos dois principais tipos sociopsicológicos de comportamento de massa em relação à música em geral e à música popular em particular: o tipo "ritmicamente obediente" e o tipo "emocional".

Indivíduos do tipo ritmicamente obedientes são encontráveis principalmente entre os jovens: a assim chamada geração do rádio. São extremamente suscetíveis a um processo masoquista de ajustamento ao coletivismo autoritário. Esse tipo não ■ restringe ■ qualquer posição política. O ajustamento ao coletivismo antropofágico encontra-se com freqüência tão grande entre os grupos de esquerda quanto entre os de direita. De fato, ambos se superpõem: repressão e mentalidade tribal

[10] A atitude de distração não é completamente universal. Especialmente pessoas mais jovens, que projetam na música popular ■ seus próprios sentimentos, ainda não estão completamente embotadas para todos ■ seus efeitos. Todo o problema das faixas etárias, no que concerne à música popular, está, no entanto, além do âmbito deste estudo. Também os problemas demográficos precisam ficar fora das presentes cogitações.

controlam os seguidores das duas correntes. As suas psicologias tendem a se encontrar, apesar das distinções de superfície nas atitudes políticas.

Isso aflora mais na música popular, embora ela pareça estar longe de qualquer partidarismo político. Pode-se notar que uma produção teatral moderadamente de esquerda como *Pins and needles* usa *jazz* ■ como o seu veículo musical e que uma organização comunista da juventude adaptou a melodia de *Alexander's ragtime band* para ■ suas próprias letras. Aqueles que exigem uma canção com relevância social ■ fazem através de um veículo que a priva dessa característica. O uso inexorável da música popular como mídia é repressivo *per se*. Tais inconsistências indicam que convicção política e estrutura sociopsicológica em nada coincidem.

Esse tipo obediente ■ o tipo rítmico, sendo a palavra "rítmico" usada em seu sentido cotidiano. Qualquer experiência musical desse tipo é baseada na unidade rítmica da música, uma unidade enfatizadora e irredutível: ■ sua "batida". Tocar ritmicamente significa, para essa gente, tocar de ■ modo tal que, mesmo que ocorram pseudo-individualizações — contratempos e outras "diferenciações" —, preserva-se a relação com ■ ritmo fundamental. Para eles, ser musical significa ser capaz de acompanhar modelos rítmicos dados, sem ser perturbado por aberrações "individualizadoras", inclusive ajustando ■ síncopes dentro das unidades básicas de tempo. Por essa via, sua resposta ■ música expressa de modo imediato o seu desejo de obedecer. No entanto, como o compasso padronizado da música para dança ■ marcha sugere os batalhões bem ordenados de uma coletividade mecânica, a obediência a esse ritmo pela superação da individualidade capaz de dar respostas leva-os a conceberem a si mesmos como aglutinizados com os incontáveis milhões de submissos que precisam ser superados de modo similar. Assim é que os obedientes herdam a terra.

Apesar disso, quando se examinam as composições sérias que correspondem a essa categoria de audição em massa, encontra-se um traço muito característico: o da desilusão. Todos esses compositores, entre eles Stravinski e Hindemith, expressaram um sentimento "anti-romântico". Eles almejavam uma adaptação musical à realidade, uma realidade entendida por eles em termos de "idade da máquina". A renúncia ao sonhar desses compositores é um índice de que ouvintes estão prontos a substituir o sonhar pelo ajustamento à crua realidade, colhendo um novo prazer a partir de sua aceitação do desagradável. Estão desiludidos em relação a qualquer possibilidade de realizar os seus próprios sonhos no mundo ■ que vivem e, conseqüentemente, adaptam-se a esse mundo. Tomam o que se chama de uma atitude realista e tratam de obter consolo identificando-se com as forças sociais externas que eles imaginam constituir a "idade da máquina". Mesmo assim, a própria desilusão, em que se baseia ■ sua coordenação, está aí para estragar o seu prazer. O culto

da máquina, que está representado nas inabaláveis batidas do *jazz*, envolve uma auto-renúncia que não pode senão criar *raízes*, na forma de um flutuante mal-estar, em algum lugar da personalidade de quem obedece. Pois a máquina só é um fim em si mesmo sob determinadas condições sociais: onde os homens são apêndices das máquinas ■ que eles trabalham. A adaptação ■ música de máquina implica necessariamente uma renúncia aos seus próprios sentimentos humanos e, ao mesmo tempo, um fetichismo da máquina tal que seu caráter instrumental se torna obscurecido.

Quanto ao outro, ■ tipo "emocional", há uma certa justificativa em relacioná-lo a um tipo de espectador de cinema. O parentesco é com a pobre vendedora de loja, que obtém certa gratificação identificando-se com Ginger Rogers, que, com suas belas pernas e seu impoluto caráter, casa com ■ padrão. A realização dos desejos é considerada o princípio-guia na psicologia social desses filmes e, de modo similar, no prazer obtido com a música emotiva erótica. Essa explicação é, no entanto, apenas superficialmente apropriada.

Hollywood e Tin Pan Alley podem ser fábricas de sonhos. Mas não fornecem apenas ■ categórica realização de desejos para a garota atrás do balcão. Ela não ■ identifica diretamente com Ginger Rogers casando. O que ocorre pode ser expresso do seguinte modo: quando num filme sentimental ou numa música de mesmo tipo, a audiência toma consciência da avassaladora possibilidade de felicidade, eles ousam confessar a si mesmos o que toda a ordem da vida contemporânea comumente lhes proíbe de admitir, ou seja, que eles não têm efetiva participação na felicidade. O que aí se supõe ser realização de desejo ■ apenas a ínfima liberação que ocorre com a compreensão de que, afinal, não se precisa negar a si mesmo a felicidade de reconhecer que se é infeliz e que se poderia ser feliz. A experiência da garota da loja está relacionada com a da idosa senhora que chora nas cerimônias de casamento de outros, estaticamente ficando consciente da ruína de sua própria vida. Nem mesmo os indivíduos mais crédulos acreditam que eventualmente todo o mundo vá ganhar nas corridas. A função efetiva da música sentimental reside mais no temporário alívio dado à consciência de que se perdeu a realização própria.

Os ouvintes emocionais escutam qualquer coisa em termos de romantismo tardio ■ dos produtos comerciais daí derivados e que já estão sempre adequados para servirem às necessidades da audição emotiva. Consomem música para terem a permissão para chorar. Sentem-se tocados pela expressão musical de frustração, mais do que pela de felicidade. A influência da estandardizada melancolia eslava, tipificada por Tchaikovski e Dvorak, é, de longe, maior do que a dos momentos mais "realizados" de Mozart ou do jovem Beethoven. O assim chamado elemento liberador da música é simplesmente a oportunidade de sentir alguma coisa. Mas

o conteúdo efetivo dessa emoção só pode ser frustrante. A música emocional tornou-se a imagem da mãe que diz: "Vem cá, meu filho, ■ chora". ■ catarse para as massas, mas uma catarse que os mantém todos ainda mais firmemente ■ linha. Quem chora não resiste mais do que quem marcha. Uma música que permita ■ seus ouvintes ■ confissão de sua infelicidade reconcilia-os com a sua dependência social por meio dessa "liberação".

Ambivalência, despeito, fúria

O fato de o "ajustamento" psicológico efetuado pela audição em massa atual ser ilusório e a "fuga" providenciada pela música popular sujeitar ■ indivíduos exatamente aos mesmos poderes sociais de que eles querem escapar faz com que ela mesma recaia exatamente na atitude dessas massas. O que aparenta ser pronta aceitação ■ gratificação não-problemática é, de fato, de uma natureza muito complexa, encoberta por um véu de tênues racionalizações. Os hábitos de audição em massa hoje são *ambivalentes*. Essa ambivalência, que ■ reflete sobre toda a questão da popularidade da música popular, precisa ser cuidadosamente examinada, para que se lance alguma luz sobre as potencialidades da situação. Isso pode ser tornado claro através de uma analogia do campo visual. Todo freqüentador de cinema e todo leitor de revistas de ficção está familiarizado com o efeito daquilo que pode ser chamado de moderno obsoleto: fotografias de dançarinos famosos que eram considerados fascinantes há vinte anos atrás, relançamentos de filmes de Valentino, que, embora fosse o mais glamouroso em sua época, parece irremediavelmente ultrapassado. Esse efeito, originalmente descoberto pelos surrealistas franceses, tornou-se desde então demasiado batido. Há numerosas revistas, hoje, que ridicularizam essas modas por serem antiquadas, embora a popularidade delas tenha se dado há apenas uns poucos anos e as próprias mulheres, ainda que pareçam ridículas nesses estilos passados, são ao mesmo tempo consideradas como o ápice da elegância das modas atuais. A rapidez com que o moderno se torna obsoleto tem uma implicação muito significativa. Isso coloca a questão de saber se possivelmente a mudança de efeito pode ocorrer completamente devido aos objetos ■ si mesmos, ou se a mudança precisa ser ao menos em parte atribuída à vontade das massas. Muitos dos que hoje [1941] zombam da Babs Hutton de 1929 não só admiram a Babs Hutton de 1940, mas também estavam arrebatados por ela em 1929. Eles não poderiam agora escarnecer da Barbara Hutton de 1929, a menos que a sua admiração por ela (ou seus pares) nessa época contivesse, em si mesma, elementos prontos ■ reverterem no ■ oposto, quando, como tem acontecido, provocados.

A "loucura" ou frenesi por uma determinada moda contém em si ■ latente possibilidade de fúria.

A mesma coisa ocorre na música popular. No jornalismo de *jazz* isso é conhecido por *corny* (trivial). Qualquer fórmula rítmica que esteja fora de moda, não importa quão "quente" ela seja em si mesma, ■ considerada ridícula e, por isso, categoricamente rejeitada ou apreciada com a presunçosa sensação de que as modas agora familiares ao ouvinte, são superiores.

Não haveria como oferecer critério musical algum para certas fórmulas musicais hoje consideradas tabu porque elas são triviais — tal como uma semicolcheia no tempo forte, seguida por uma colcheia pontuada. Essas fórmulas não precisam ser menos sofisticadas do que qualquer uma das do assim chamado *swing*. É mesmo provável que nos dias pioneiros do *jazz* as improvisações rítmicas fossem menos esquemáticas e mais complexas do que são hoje. Apesar disso, ■ efeito de trivialidade existe e faz-se notar de modo muito definitivo.

Uma explicação adequada, que pode ser apresentada mesmo sem entrar em questões que requeiram interpretação psicanalítica, ■ a seguinte: gostos que tenham sido impostos aos ouvintes provocam desforra no momento em que a pressão é relaxada. Os ouvintes compensam sua "culpa" por terem tolerado o sem-valor, tornando-o ridículo. Mas a pressão só é relaxada quando são feitas tentativas para impingir alguma "novidade" ao público. Assim, a psicologia desse efeito de trivialidade é reproduzida sempre de novo, podendo continuar indefinidamente.

A ambivalência, ilustrada por esse efeito de trivialidade, ocorre devido ao tremendo aumento ■ desproporção entre o poder individual e o poder social. Um indivíduo defronta-se com uma canção individual que, aparentemente, está livre para aceitar ou rejeitar. Pela promoção e pelo apoio dado à canção por agências poderosas, esse mesmo indivíduo fica privado da liberdade de rejeitar, que talvez ainda mantivesse em relação à canção individual. Não gostar da canção não é mais a expressão de um gosto subjetivo, mas antes uma rebelião contra a sapiência de uma utilidade pública e uma discordância com os milhões de pessoas que assumem dar sustentação àquilo que as agências estão lhes dando. A resistência é encarada como um sinal de má cidadania, como incapacidade de se divertir, como falta de sinceridade do pseudo-intelectual, pois qual é a pessoa normal que poderia se colocar contra essa música normal?

No entanto, tal aumento quantitativo de influência, indo além de certos limites, altera fundamentalmente ■ composição da própria individualidade. Um prisioneiro político firme é capaz de resistir a toda espécie de pressão até que sejam introduzidos métodos como o de não o deixarem dormir por várias semanas. Com isso, ele há de confessar prontamente inclusive crimes que jamais cometeu. Algo similar ocorre

com a resistência do ouvinte, em conseqüência da enorme quantidade de forças operando sobre ele. Assim, a desproporção entre a força de qualquer indivíduo ■ ■ concentrada estrutura social fazendo pressão sobre ele destrói a sua resistência e, ao mesmo tempo, adiciona-lhe má consciência devido a sua vontade de resistir a tudo. Quando a música popular é repetida a ponto de não parecer mais um procedimento mas antes um elemento inerente ao mundo natural, a resistência assume um aspecto diferente, porque ■ unidade da individualidade começa a se quebrar. É claro que isso não implica a absoluta eliminação da resistência. Mas ela é levada a estratos cada vez mais profundos da estrutura psicológica. A energia psicológica precisa ser investida diretamente, a fim de que se supere a resistência. Pois essa resistência não desaparece completamente na rendição a forças externas, mas mantém-se viva dentro do indivíduo e continua sobrevivendo até mesmo no exato momento do consentimento. Aqui, o despeito torna-se drasticamente ativo.

Este é o traço mais conspícuo da ambivalência dos ouvintes em relação à música popular. Eles defendem as ■ preferências de qualquer imputação de que sejam manipuladas. Nada é mais desagradável do que confessar a dependência. A vergonha despertada pela acomodação ■ injustiça proíbe a confissão do envergonhado. Por isso, eles voltam o seu ódio antes contra aqueles que apontam a sua dependência do que contra aqueles que apertam as suas algemas.

A transferência da resistência aumenta enormemente naquelas esferas que parecem oferecer um escape em relação às forças materiais da repressão ■ nossa sociedade ■ que são encaradas como refúgio da individualidade. No campo do entretenimento ■ liberdade do gosto ■ suprema. Confessar que a individualidade ■ aqui tão ineficaz quanto na vida prática levaria à suspeita de que a individualidade talvez tenha desaparecido completamente; isto é, que ela tenha sido reduzida por modelos estandardizados de comportamento a uma idéia completamente abstrata, que já não tem mais nenhum conteúdo definido. A massa dos ouvintes foi posta em total prontidão para juntar-se à vagamente percebida conspiração dirigida contra eles para identificar-se com o inevitável e para manter ideologicamente aquela liberdade que cessou de existir como realidade.

O rancor do engano é transferido para a ameaça de que ele se torne consciente e eles defendem com fervor ■ sua própria atitude, já que isso lhes permite serem voluntariamente enganados.

O material, para ser aceito, também necessita desse despeito. O ■ caráter de mercadoria, a sua estandardização opressiva, não é tão recôndita, a ponto de não ser perceptível. Apela para a ação psicológica por parte do ouvinte. Passividade apenas não basta. O ouvinte precisa forçar-se ■ aceitar.

O despeito é mais aparente no caso dos adeptos extremados da música popular: os chamados *jitterbugs*.

À primeira vista a tese da aceitação do inevitável parece não indicar nada mais do que o abandono da espontaneidade: os indivíduos são privados de quaisquer resíduos de livre-arbítrio em relação à música popular e tendem a produzir reações passivas em relação ao que é dado a eles, tornando-se meros centros de reflexos socialmente condicionados. O termo etimológico *jitterbug* sublinha isso. Refere-se a um inseto [*bug*] que tem espasmos e que é atraído passivamente por algum estímulo dado, como a luz. A comparação dos homens ■ insetos sugere o reconhecimento de que os homens tenham sido privados de vontade autônoma.

Mas essa idéia necessita modificações. Elas já estão presentes na terminologia oficial *jitterbug*. Termos como "a última mania" ou "delírio do *swing*", indicam uma tendência que transcende os reflexos socialmente condicionados: a tendência à fúria. Ninguém que alguma vez tenha assistido a uma reunião desses aficionados, ou tenha debatido com eles os eventos correntes da música popular, pode deixar de perceber a afinidade do seu entusiasmo com a fúria, que pode estar primeiro direcionada contra os críticos de seus ídolos, ■ também pode voltar-se contra os próprios ídolos. Essa fúria não pode ser simplesmente atribuída à aceitação passiva do que é dado. É essencial à ambivalência que o sujeito não reaja de modo simplesmente passivo. Passividade completa exige uma aceitação inequívoca. No entanto, nem o próprio material, nem a observação dos ouvintes, sustentam a suposição de tal aceitação unilateral. Apenas deixar de resistir não é suficiente para a aceitação do inexorável.

Entusiasmo pela música popular requer deliberada resolução por parte dos ouvintes, que precisam transformar a ordem externa ■ que são subservientes em uma ordem interna. A atribuição de energia libidinal à mercadorias musicais ■ algo manipulado pelo ego. Por isso essa manipulação não é completamente inconsciente. Pode-se supor que entre esses aficionados, que, mesmo não sendo peritos, são, não obstante, entusiastas de Artie Shaw ou Benny Goodman, prevalece a atitude do entusiasmo do "ligadão", do "*switched on*". Eles "cerram fileiras" mas esse gesto não implica apenas a sua conformidade aos padrões vigentes; implica, também, uma decisão de se conformar. O apelo das gravadoras ■ dos agentes musicais para que o público "cerre fileiras" explicita que a decisão é um ato da vontade, próximo à superfície da consciência [11].

Todo o âmbito do fanatismo e da histeria coletiva do *jitterbug* em relação à música popular está sob o ditame da decisão voluntária carregada de rancor. O entusiasmo frenético implica ambivalência não só na medida em que está pronto a se converter em fúria real ou em humor sarcástico para com seus ídolos, mas também na efetivação dessa rancorosa decisão voluntária. O ego, ao forçar o entusiasmo, precisa hiperforçá-lo, na medida em que o entusiasmo "natural" não bastaria para cumprir ■ tarefa ■ vencer a resistência. E ■ elemento, ■ de um deliberado forçar, que caracteriza a histeria frenética e consciente de si mesma [12]. O fã da música popular precisa ser imaginado como percorrendo o seu caminho com olhos firmemente fechados e dentes cerrados a fim de evitar que se desvie daquilo que decidiu aceitar. Uma visão clara e calma colocaria em perigo a atitude que lhe foi infligida e que, por sua vez, ele tenta infligir a si mesmo. A voluntária decisão inicial, em que seu entusiasmo se baseia, é tão superficial que a mais leve consideração crítica a destruiria, a menos que fosse reforçada pela mania, que, nesse caso, serve a um propósito quase racional.

Por fim, teria de ser mencionada uma tendência que se manifesta nos gestos do *jitterbug*: a tendência para a autocaricatura, que parece ser almejada pelas *gaucheries* dos *jitterbugs* e que são tantas vezes anunciadas pelas revistas e pelos jornais ilustrados. O *jitterbug* aparenta querer fazer caretas para si mesmo, para ■ seu próprio entusiasmo e para a sua própria diversão, que ele denuncia até mesmo quando pretende estar se divertindo. Ele zomba de si mesmo como ■ estivesse secretamente esperando pelo Dia do Juízo Final. Através de sua zombaria, ele busca alcançar ■ perdão pela fraude que cometeu contra si mesmo. O seu senso de humor torna tudo tão enganador que ele não pode ser posto — ou melhor, pôr-se a ■ mesmo — em posição, responsável por qualquer uma de ■ reações. O seu mau gosto, a ■ fúria, a sua secreta resistência, a sua falta de sinceridade, a sua latente tolerância para consigo mesmo, tudo é encoberto pelo "humor" e, assim, neutralizado. Essa interpretação é tanto mais justificada quanto mais improvável for que a incessante repetição dos mesmos efeitos chegue a proporcionar genuína alegria. Ninguém gosta de uma piada que já tenha ouvido uma centena de vezes [13].

Há algo de fictício em todo o entusiasmo quanto à música popular. Dificilmente algum *jitterbug* está completamente histérico com o *swing* ou completamente fascinado por uma apresentação. Para além de uma resposta genuína a estímulos rítmicos, ■ histeria ■ massa, ■ fanatismo, e a fascinação são, eles mesmos, em parte, *slogans* publicitários, segundo

[11] No verso de ■ exemplar de certo *hit*, aparece o apelo: "Siga o seu líder, Artie Shaw".

[12] Um *hit* afirma: "Eu sou apenas um *jitterbug*".

[13] Seria válido fazer uma análise experimental desse problema filmando *jitterbugs* ■ ação e, em seguida, examiná-los ■ termos de psicologia dos gestos. Tal experimento poderia apresentar também valiosos resultados no que concerne à questão de saber como os padrões musicais e os "desvios" são percebidos na música popular. Caso se tomassem simultaneamente ■ trilhas sonoras e as imagens filmadas, poder-se-ia descobrir até que ponto o *jitterbug* reage gestualmente aos tempos sincopados que supostamente o fascinam ou até que ponto eles respondem simplesmente às batidas fundamentais. Na hipótese deste último caso teríamos mais um índice para o caráter fictício de todo esse tipo de frenesi.

os quais as vítimas modelam o seu comportamento. Essa autodesilusão é baseada na imitação, ■ até mesmo no histrionismo. O *jitterburg* é o ator de seu próprio entusiasmo ou o ator do entusiástico modelo de primeira página que lhe tinha sido apresentado. Ele compartilha, com o ator, da arbitrariedade de sua própria interpretação. Ele consegue desligar o seu entusiasmo tão fácil e repentinamente quanto é capaz de ligá-lo. Ele tão-somente está sob um feitiço de sua própria feitura.

Mas quanto mais ■ decisão da vontade, o histrionismo ■ a iminência da autodenúncia ■ *jitterbug* estão próximos da superfície da consciência, tanto maior é a possibilidade de que essas tendências venham a abrir caminho entre as massas e, de uma vez por todas, prescindir do prazer controlado. Eles não podem ser, todos juntos, o invertebrado agrupamento de insetos fascinados, por cujo nome são chamados e conforme os quais gostam de se estilizar. Eles precisam da sua vontade, nem que seja só para baixar a premonição quase demasiado consciente de que algo anda "fajuto" com o seu prazer. Essa transformação da vontade indica que a vontade ainda está viva neles, e que, sob certas circunstâncias, ela pode ser suficientemente forte para os livrar das influências que lhes foram impostas e que perseguem ■ seus passos.

Na atual situação, talvez seja, por essas razões — que são apenas exemplos de fenômenos muitos mais amplos da psicologia das massas —, apropriado perguntar até que ponto ainda se justifica toda a distinção psicanalítica entre o consciente e o inconsciente. As atuais reações das massas são bem pouco veladas da consciência. O paradoxo da situação é que é quase insuperavelmente difícil romper esse fino véu. Mesmo assim, a verdade não é mais subjetivamente tão inconsciente quanto se esperava que fosse. Isso se mostra pelo fato de que, na práxis política dos regimes autoritários, a mentira ostensiva, na qual ninguém efetivamente acredita, está cada vez mais substituindo as "ideologias" de ontem, que tinham o poder de convencer aqueles que acreditavam nelas. Por isso, não podemos nos contentar simplesmente com afirmar que a espontaneidade foi substituída pela cega aceitação do material imposto. Mesmo a crença de que hoje o povo reage como insetos e está degenerando em meros centros de reflexos socialmente condicionados, é apenas aparente. Isso serve bem demais ■ propósitos daqueles que deblateram sobre o Novo Mito e os poderes irracionais da comunidade. Pelo contrário, a espontaneidade é consumida pelo tremendo esforço que cada indivíduo tem de fazer para aceitar o que lhe é imposto — um esforço que se desenvolveu exatamente porque o véu que recobre os mecanismos de controle se tornou tão tênue. A fim de se tornar um *jitterbug* ou simplesmente "gostar" de música popular, não basta, de modo algum, desistir de si mesmo e ficar passivamente alinhado. Para ser transformado em um inseto, o homem precisa daquela energia que eventualmente poderia efetuar ■ sua transformação em homem.

9. POR QUE É DIFÍCIL A NOVA MÚSICA *

No meu texto Indicações para ouvir a nova música", eu havia me limitado, em funçã da intenção prática e musical, essencialmente a questões técnicas qe causam dificuldades na compreensão da nova música. Diante dis., deixei em segundo plano o aspecto sociológico. Este, indubitavelmer, não pode ser separado do aspecto musical intrínseco, como eu aliás gostaria de enfatizar, contra certas tendências hoje virulentas na sociol.ia da música. Problemas especificamente musicais não podem ser cormados, caso a sociologia da música não queira reduzir-se à intermeação de reações subjetivas, sem levar em conta o objeto. Do mesmo odo, o aspecto social tem também um momento de autonomia. Por umdo, é a sociedade que oferece o espaço para toda música e toda execu.o musical. Quem falar de recepção sem considerar ao mesmo tempo ■ trutura global em que ■ música se insere, a possibilidade ou impossibdade de sua recepção, estará falando abstratamente, no pior sentido. P. outro lado, situações sociais objetivas penetram profundamente no q. parecem ser dificuldades puramente musicais de audição. Lembro apas, como dado geral, que se contrapõe à recepção da nova música, àqu que chamei, em outro contexto, de semiformação socializada [1], que corsponde à administração do espírito e à sua metamorfose em bens cu.rais. Ela está, de antemão, contraposta à possibilidade de entenderma arte que não quer se submeter a esses meca-

* Reproduzido de Ap○ɪɪ. T. W. In der Auffassung neuer Musik. In: —. *Impromptus.* Frankfurt, Srkamp, 1968. p. 113-30. Trad. por Flávio R. Kothe.

[1] Cf. Adorno, T. W. Theorie der Halbbildung. Sociologica II. Frankfurter Beitraege zur Soziologie. Frankfurt, 1962. ■. 10, p. 168 et seqs.

[illegible], ou ele está contra eles. Caso apenas se examinassem as questões técnicas de audição, então se pressuporia tacitamente ao menos o potencial de uma relação entre os ouvintes e a nova música, bem como ■ vontade para isso. O que é óbvio para a análise da técnica é, porém, extremamente problemático na relação social entre o público e a música decididamente avançada. Kierkegaard falava de seriedade estética. Talvez essa expressão já fosse, ela mesma, uma reação: ■ medida em que houvesse algo equivalente a uma seriedade estética, talvez nem ■ precisasse falar sobre isso, mas quanto mais séria ela fosse para o sujeito, tanto mais se encararia a arte como uma brincadeira, enquanto os beneficiários da música de diversão ofereceriam apologeticamente explicações baseadas na "visão de mundo" e talvez até mesmo na teoria de Riesman sobre o homem heterodirigido [no seu livro *A multidão solitária*]. Em todo caso, a seriedade estética e ■ tendência à diversão (cuja preponderância nem sequer é de hoje) apontam em direções opostas. Essa última tendência constitui, pouco a pouco, um *a priori* de inacessibilidade, antes mesmo de sequer chegar a constituir um conflito concreto da audição com o fenômeno vivo da nova música.

As explicações quanto à desproporção entre a nova música e sua compreensão são até agora insatisfatórias. Nisso incluo trabalhos meus sobre esse mesmo assunto, como aqueles que publiquei, antes de 1933, sob o título "Por que ■ tão difícil entender a nova arte?". Em geral acaba aparecendo aí a palavra-chave "alienação". Associa-se ■ isso que, mais ou menos a partir da metade do século XIX, a progressiva autonomia da arte a teria afastado cada vez mais dos homens; ■ abismo que, ■ lírica, existe entre Heine ■ Baudelaire. Ele também percorre ■ música; em geral, *Tristão* é considerado o seu momento. Essa tese, entrementes já transformada em clichê, usa, para esclarecer a situação fática, a constatação dela. Caso se retire da argumentação todo o enfeite e toda a tralha da erudição, então o que resta é que os homens estariam distanciados e alienados em relação à nova música porque estão distanciados e alienados em relação a ela. Indo além desse modo estéril de tratar a questão, eu gostaria de chegar um pouco mais longe. Inquestionavelmente, houve épocas em que, em camadas sociais até certo ponto fechadas, existiu, *grosso modo*, uma adequação entre ouvintes ■ música. É claro que, nos casos mais significativos desde Bach, ela não era de modo algum tão óbvia quanto a concebe retrospectivamente a fantasia romântica. Aqueles que acreditam estar pensando socialmente quando condenam a música moderna devido ao seu caráter associal, deveriam sentir-se obrigados a dar uma parada ■ saber que, mesmo nos maiores pináculos da história da música, não preponderava essa feliz adequação. Em todo caso, pode-se dizer, sem temeridade, que a adequação entre o que é criado e os ouvintes restringiu-se à era da tonalidade, e isso principalmente em sua configuração diatônica. É bastante incerta tal adequação

— no caso da organização altamente artificial dos gêneros de música sacra e da não menos artificial polifonia do outono da Idade Média, na música antes da época do baixo contínuo — caso ela fosse, de algum modo, imaginada com ouvintes que a acompanhassem atentamente. O ideal de que a música deveria ser ou teria de ser entendida por todos, ideal muitas vezes suposto como nada problemático, tem, ele mesmo, o seu caráter histórico-social. É um ideal democrático; quase não teve vigência durante o feudalismo. Naquela época a prioridade estava com aquilo que, no sentido de Platão e Santo Agostinho, se poderia chamar de função disciplinadora da música, ■ não algo como um entendimento ou uma fruição universal. A música passou, então, a ser também particularmente considerada como uma espécie de ciência esotérica; não se transmitiam partituras, mas apenas vozes, presumivelmente para manter ■ *misera plebs* longe da cozinha alquimista do contraponto. Depois do *Tristão*, a adesão temporária e precária começa agora por sua vez a balançar.

Não há dúvida: muita coisa veio a ser e foi recuperada. De um modo imperceptivelmente lento, mesmo obras do período posterior à ruptura do consenso passam a ser recebidas. Mas essa recepção não deve ser exagerada. Há uma enorme diferença entre tolerar obras simplesmente porque elas têm cinqüenta, sessenta, setenta anos, ■ realmente compreendê-las. Hoje, depois de uma apresentação da *Primeira Sinfonia de Câmera*, de Schoenberg não ocorreria mais nenhum escândalo. Entrementes, ■ público acostumou-se a algo totalmente diverso e, de qualquer modo, encontram-se na peça numerosas partes e elementos que atenuam os choques. Mesmo assim, ■ de ■ supor que essa obra, extraordinariamente difícil em sua tessitura, venha ■ ser hoje entendida de ■ modo tão pouco vigoroso, tão pouco "ouvida em profundidade", quanto nos anos ■ de 1910, quando foi escrita. Seria hora de ■ fazer um estudo realmente profundo sobre a recepção, começando já com as obras da maturidade de Wagner; ■ isso seria frutífero. Provavelmente se acabaria revelando que, em Wagner, foram captados, por um lado, certos epifenômenos, às vezes em contradição com o seu próprio ideal e, por outro, o gesto ideológico do conjunto, mas muito menos aquilo que foi efetivamente composto, em seu contexto. Vale lembrar aqui um fato que Richard Strauss mencionou, em sua reelaboração da doutrina da instrumentação de Berlioz, tendo Wagner em vista, e que atinge o próprio Strauss em muito maior escala. Este fala do tratamento da orquestra análogo ao *al fresco* na cena do fogo mágico das *Valquírias*. Esses complexos já estão dispostos previamente de modo a não serem percebidos com a mesma precisão em cada um de seus tons quanto na música pré-wagneriana, ■ como que a partir de uma certa distância. Pressupõe-se uma certa vagueza na percepção; ela até se encontra na composição; a escritura musical e o fenômeno realmente percebido não

coincidem de modo algum. Isso suscita uma especulação sociológica que Benjamin, de modo análogo, construiu em relação a Baudelaire: que a música, desde aquele salto após a metade do século XIX, à medida que pertence à modernidade, já se voltaria para ouvintes que não reparam na música de modo muito acurado e, se for permitido extrapolar, também não ■ compreendem tão acuradamente assim. De acordo com isso, mudanças históricas no ato de compreender ■ que teriam sido endossadas pelo próprio processo de composição.

Com a era da tonalidade eu me referia à música tonal, em tom maior e menor, tal como ela se impôs desde o começo do século XVII. Que, em sua zona, ocorra o entendimento tradicional — ou ao menos aquilo que se imagina como sendo entendimento — lança retroativamente diversas perguntas. Entrementes, a ciência da música sabe — ou suspeita — que a tonalidade maior e menor, que corresponde à supremacia da tonalidade jônica e eólica na música sacra, ■ bastante mais antiga na música popular do que a sua aprovação oficial através da moderna música do baixo contínuo, existente desde o final do século XVI. De acordo com isso, a sensibilidade para o tom ■ e menor já estaria viva há muito mais tempo do que faz crer o progresso do material musical; a verdadeira audição jamais gostaria de se orientar tanto de acordo com os gêneros tonais sacros quanto de acordo com o tom maior e menor. No pré-consciente musical ■ no inconsciente coletivo, ■ tonalidade, embora também seja por sua vez um produto histórico, parece ter-se tornado algo como uma segunda natureza. Isso deveria esclarecer a sua eminente capacidade de resistir na consciência dos ouvintes frente à percepção de composições que, por sua vez, decorrem de um modo bem conseqüente e necessário, do desenvolvimento imanente da tonalidade enquanto linguagem musical.

Para tornar presentes as dificuldades na percepção ■ compreensão da nova música, é preciso inverter a pergunta: de onde provém tal capacidade de resistência da tonalidade enquanto uma linguagem musical? Inicialmente será preciso considerar que a tonalidade foi, em grande parte, o resultado de um processo de desenvolvimento involuntário, não-dirigido. Nisso, dificilmente se consegue deixar de pensar nos princípios da economia monetária burguesa, que, igualmente, segundo o demonstra Max Weber ■ *Economia ■ sociedade*, surgiram das leis imanentes da sociedade pré-burguesa, feudal, da contabilidade do sistema patrimonial. Na apologia da nova música, facilmente se esquece que a tonalidade não é um sistema tonal simplesmente dado, mas que ela se ajustava bastante bem ao conceito do espírito objetivo da época. Ela faz a mediação entre uma linguagem musical mais ou menos espontânea dos homens, uma linguagem, por assim dizer, falada, imediata, e normas que haviam se cristalizado dentro dessa linguagem. Tal equilíbrio entre linguagem ■ norma foi, agora, superado pela nova música,

digamos, desde as primeiras obras de pleno atonalismo. A nova música não tolera nem mais leis semelhantes à linguagem nem se equipara àquilo que a maioria dos homens escuta como que de um modo pré-artístico e infantil. Também a linguagem verbal falada ■ a literário-objetiva separaram-se; só que, ■ música, ■ ruptura é bem mais radical. A diferença entre ■ tonalidade ■ o material emancipado de hoje: o do sistema dos doze semitons equivalentes ■ bem temperados — tons de um quarto e um sexto podem ficar fora de cogitação — não está na distinção superficial entre um sistema, um esquema ordenador ■ outro, mas na distinção entre uma linguagem sedimentada, por um lado, e um processo que percorreu a vontade consciente da consciência emancipada, por outro.

A ruptura com o acordo coletivo na nova música é, ela mesma, um momento decisivo do novo material, embora tenha se originado, por sua vez, ■ lei de movimento da música tradicional. A tomada de posição da nova música implica a sua plena liberação dos momentos de linguagem, para não se entregar ao declive da linguagem dada e construir o contexto só a partir de si mesma, apenas de acordo com as exigências da obra concreta. Chega-se a isso por razões sociais: a linguagem tradicional, já dada, idiomática, colidiu com a diferenciação individual da música, em que o processo de diferenciação da sociedade burguesa se manifesta. O momento coletivo dentro da linguagem tonal evoluiu cada vez mais para um momento da comparação de tudo com tudo, para ■ nivelação e a convenção. O sinal mais simples disso é que os acordes principais do sistema tonal podem ser colocados em inúme■ passagens, como se fossem forma de equivalência do sempre idêntico com o sempre diferente, sem que, nisso, necessitem modificar-se em si mesmos. Essa comparabilidade da linguagem musical oferece-se cada vez mais como veículo para o caráter de mercadoria, caso já não tenha estado operando, desde o início como suspeito, na comparabilidade ■ na fungibilidade dos signos tonais, o mesmo princípio do pensamento mercantil da época burguesa. Em todo caso, o caráter de mercadoria pouco a pouco se sobrepôs a toda ■ linguagem da música. Isso se tornou insuportável: o que uma vez, na música, era linguagem, tornou-se mera repetição. O romantismo percebeu isso com firmeza. As usuais invectivas contra o individualismo e o subjetivismo românticos em geral apenas oferecem uma ideologia altissonante para aquele ente rígido e mecânico, contra o qual os homens protestavam enquanto ■ idéia de liberdade, de algum modo, ainda tinha substância para eles. Aquilo que, em nome da liberdade de expressão, parecia individualista no protesto contra a dominação da tonalidade é, na verdade, ■ si mesmo um protesto social, voltado contra a mera venda da linguagem musical ■ função do lucro, contra a ■ degradação em ideologia.

Cocteau não foi o primeiro a apontar que, a partir do impressionismo, o desenvolvimento da nova pintura só poderia ser entendido em sua relação com a fotografia. Em termos de estruturação ótica, a pintura se torna aquilo que escapa à técnica fotográfica e, ao mesmo tempo, torna-se uma resistência contra a metamorfose do mundo em seu decalque fotográfico, que hoje se vai completando. Análoga é a relação da música artística com a música ligeira, na qual eu, como Pierre Boulez, insiro expressamente o *jazz*, que é abordado de um modo totalmente errôneo quando é confundido, como sói acontecer na Alemanha, com tendências vanguardísticas. A música ligeira se expande ilimitadamente, e a indústria cultural absorve cada vez mais os assim chamados bens culturais elevados com e sem novos arranjos e adaptações ao *jazz*: simplesmente a infinita repetição de obras-padrão identificadas com marcas mercantis como *Concerto do Imperador*, e rotuladas como clássicas, já as transforma em integrantes do *hit parade*. Como procurei mostrar no caso de Tchaikovski, em muita música do romantismo tardio, pretensamente séria, a fronteira com a música ligeira já é por si bastante movediça. Há cinqüenta anos, Franz Schreker ainda era moderno; naquela época, Paul Bekker qualificou-o de autêntico expoente da modernidade na ópera. Muitas de suas realizações sonoras, que então fascinavam os músicos, decaíram entrementes para música de entretenimento.

Quanto mais, porém, se amplia o âmbito do entretenimento, quanto mais a música e os elementos musicais são por ele tocados, tanto mais enfática se torna objetivamente para os compositores a necessidade do não-vilipendiado. É preciso tornar-se consciente de um paradoxo: exatamente aquilo que vem a ser xingado como "intelectual" designa algo que ainda não foi manipulado pela empresa racionalmente organizada, aquilo que ainda não traz as impressões digitais da comunicação universal. Por conseguinte, a razão da difícil inteligibilidade da música moderna não é tanto a demasiadamente invocada alienação, mas, pelo contrário, que ela mesma, para não fazer o jogo do rebanho geral, se volta contra o ouvinte, contestando as costumeiras concepções de imediatez e naturalidade. Enojar-se frente ao banal em nome do bom-gosto sempre foi algo artisticamente produtivo; nunca mero esteticismo, mas sempre guardião da moral na arte. Entretanto, um tal nojo não se limita mais a algumas variações e ligaduras tonais chocantes, mas a totalidade do desgastado material tonal.

Considero, no entanto, como o cerne de uma explicação da dificuldade para entender-se a nova música, a capacidade de resistência da tonalidade. É preciso entender *através do que* ela se converteu em segunda natureza. Só a sua similitude com a linguagem não basta para entender isso. É preciso recorrer à função que a tonalidade andou exercendo por tanto tempo, a função de um certo equilíbrio entre o universal e o particular na música. August Halm, cuja obra está hoje

quase desaparecida, deve ter sido o primeiro a lançar expressamente o problema do universal e do particular na música. Enquanto a tonalidade, assim como a linguagem falada, dispunha de fórmulas universais, desde o acorde isolado e a seqüência intervalar até a grande arquitetura, ela flexivelmente deu lugar, na combinação desses elementos, ao peculiar, isto é, ao característico cunho individual e à expressão individual. É verdade que a tonalidade havia organizado tudo o que aparecesse no sentido de uma linguagem objetiva, de modo semelhante à linguagem verbal; mas, ao mesmo tempo, ela continha inúmeras possibilidades de combinação e, sobretudo, a possibilidade de se saturar de expressão, de tal modo que em cada universal o particular pudesse penetrar, e até mesmo com freqüência ser gerado pelo universal. Já Nietzsche não encarou mais essa capacidade como óbvia. Ele defendia a visão — aliás, quase insustentável — de que a capacidade da música para exprimir o particular seria simplesmente uma questão de convenção. Ele encarava de modo demasiado superficial o caráter do espírito objetivo na tonalidade, ele subavaliava a sua substancialidade; isso é surpreendente em quem pensava a música de modo tão plenamente tonal quanto ele. O reverso dessa espécie de objetividade na música tonal é um momento que talvez oferecesse o pretexto decisivo para a crítica que, por fim, levou a nova música a romper o *contrat social*. Num trabalho americano não suficientemente conhecido na Alemanha, o meu amigo Rudolf Kolisch elaborou os caracteres fundamentais aos quais correspondem os tipos de andamentos beethovenianos. Ele conseguiu reunir um certo número desses caracteres e andamentos fundamentais. No primeiro momento, esse achado choca; diante da imensa obra de Beethoven, parece ter uma tendência um tanto mecânico-matemática. Mas, caso se veja isso pelo outro lado, entendendo a visão de Kolisch como potencialmente crítica, há de se descobrir que a grande música tonal tem, efetivamente, traços de um jogo de montar. Os fraseados musicais dos maiores compositores baseiam-se num número finito de *topoi*, de elementos mais ou menos rígidos, a partir dos quais eles são reunidos. O momento do orgânico, central para o classicismo vienense, esse momento daquilo que se desenvolve, demonstra ser, frente a esses *topoi*, em grande parte, uma arte da aparência: a música se apresenta como se uma coisa se desenvolvesse a partir da outra, sem que literalmente ocorra tal desenvolvimento. O aspecto mecânico acaba sendo superado pela arte da composição, mas é incomparavelmente mais forte do que possa ser agradável à fé na cultura. Ele é profundamente aparentado tanto ao espírito das ciências naturais quanto ao espírito burguês. De modo muito semelhante, também os grandes sistemas filosóficos a partir de Platão, reiteradamente lançaram mão, com alguma ingenuidade, desses meios mecânicos, contra os quais deveria ter-se revoltado o *pathos* do espírito, que neles prevalece. O mal-estar perante tal montagem

caleidoscópica ■ mecânica a partir de elementos levou ■ uma música que queria estar livre disso. A consciência burguesa, pelo contrário, sempre pensa em juntar, a partir de um mínimo de elementos, o máximo possível, de acordo com o modelo dos processos de trabalho desde o período manufatureiro. A esse procedimento liga-se um prazer teimoso, ainda que não confesso: o da repetição regressiva. Dentro da música burguesa, quem contribui para tanto é a tonalidade, que sobrevive a si mesma; ela se revoltou tão pouco contra isso quanto a burguesia efetivamente foi revolucionária. Nessa medida, a nova música faz, realmente, um julgamento da tradicional.

Não obstante, a vantagem do idioma tonal — que, é claro, não precisava medir-se com nenhum outro — era que ele, em seu apogeu, de Bach até o primeiro romantismo, não só abrangia, enquanto esquema, o particular, mas, como ■ poderia mostrar em Beethoven, o estimulava e até mesmo produzia a partir de si a figura do particular. Durante séculos, os estímulos específicos ■ os impulsos individuais, a assim chamada inspiração, preformados pela tonalidade, como que pediam os seus princípios organizacionais. Sem inocentar ninguém, é preciso ter bem presente o salto representado pela nova música, não só por causa de sua diferenciação qualitativa, mas sobretudo por causa daquilo que ela perdeu em tonalidade. Só quem não fica tapando o sol com a peneira entende em que sentido a música moderna é radical, e porque os homens ■ opõem a ela com tanta veemência. A plurissecular função da tonalidade não é mais preenchida diretamente, mas precisa ser estabelecida de novo em cada caso, se é que isso é viável. Nisso reside a razão básica para o choque. Fazer, nesse intervalo, uma separação entre razões imanentes à música e razões sociais seria superficial e irrelevante: os problemas de estrutura musical, a relação entre o universal ■ o particular na música são manifestações — elas mesmas inconscientes disso — de processos sociais profundos. O universal e o particular não podem mais ser reunidos arbitrariamente: a tonalidade também não pode ser restabelecida, como às vezes se presumiu. Com a sua decadência, ela paga a própria culpa, pelo que é repressiva, pelo que agride o sentimento individual. Pode-se ter presente ■ que aqui se trata, pelo fato de que exatamente os grandes compositores tonais — Bach, Mozart, Beethoven — abrigavam uma aspiração à dissonância, que sempre de novo transparece, embora contida ■ seus limites pelo baixo contínuo.

De acordo com isso, a principal dificuldade na recepção da nova música seria que aquela compensação — Schoenberg falava de *homeostase* [manutenção do equilíbrio]; na medida em que a aceitava como ■ ideal, ele era um compositor inteiramente tradicional — não chega ■ ser automaticamente providenciada mediante a ordenação do material. A música moderna não conhece nenhuma harmonia preestabelecida entre ■ universal e o particular, e não deve conhecê-la, em nome da sua

própria verdade. O universal é aberto, não esquematizado, mas problemático, tendo primeiro de ser descoberto, desde ■ formulação da emoção individual até a construção do todo. Nos espontâneos inícios da nova música acabou ■ mostrando que essa constelação afetou o particular à medida que se desenvolvia; lembro a simples observação de que a real, a concreta elaboração dos detalhes na música totalmente integrada fica bem aquém da elaboração dos detalhes no atonalismo livre ou mesmo do tonalismo tardio. Com isso se relaciona aquela crise da inspiração, a que se referiram tanto Eduard Steuermann quanto Ernst Krenek. Assim como no helenismo, após a decadência da *pólis* grega, quando o indivíduo emancipado não aumentou a sua força, mas se encolheu, tendo encontrado um espaço cada vez menor para a sua realização para, no final, ser reduzido ao ideal de viver escondido, assim o mesmo visivelmente ocorre na música. O caótico nela, que assusta a maioria das pessoas, é condicionado pelo fato de que a harmonia preestabelecida do universal com o particular se rompeu. O ouvido receptor, sintonizado nessa harmonia, sente-se exigido demais quando precisa acompanhar por si os processos específicos das composições individuais, em que a relação entre universal e particular é articulada em cada caso.

Aqui, o momento social desempenha, agora, um flagrante papel na organização interna da música. Não por acaso a tonalidade foi a linguagem musical da era burguesa. A harmonia do universal com o particular correspondia ao modelo clássico-liberal de sociedade. Como neste impunha-se, nos bastidores, como não invisível, a totalidade, graças às espontaneidades individuais e acima delas. O ajuste universal das tensões, que ela provocava, deveria no fim zerar a conta, o saldo. Homeostase, equilíbrio e o balanço resultante de ter e haver são, no plano imediato, o mesmo. Esse modelo jamais foi adequado à realidade mas, em grande parte, foi ideologia. Ele se desenvolveu de tal modo que, cada vez menos, podia satisfazer-se por si mesmo, passando a exigir intervenções. Do mesmo modo, poder-se-ia entender a história da nova música como uma história das intervenções da vontade crítica e planejadora ■ âmbito aparentemente autárquico da tonalidade. Desde que isso não existe mais, há um intervencionismo estético na música, com todas as dificuldades ■ desproporções que uma intervenção permanente traz consigo. Quanto maior o intervencionismo ■ o planejamento, tanto mais o antigo modelo vem a ser esvaziado ou se torna mero pretexto. O universal da tonalidade, na medida em que não está mais em nenhuma relação transparente com o particular, perde toda substancialidade e se torna uma convenção inibidora. Foi assim que, há mais de um século, os compositores consideraram a clássica fórmula da cadência de quarto, quinto e primeiro grau.

A idéia de ajuste da tensão, de harmonia no sentido artístico, torna-se cada vez mais ideológica quanto menos a realidade propicia ao individual através do universal o que é prometido ao individual e o que ele mesmo promete. Numa organização total, em que se tornou completamente duvidoso se ela ainda tem algum sentido, não é mais suportável um procedimento artístico que, ainda que de modo indireto, concebe e transfigura o todo como realmente tendo um sentido. Como num reflexo no espelho, contudo, a desfetichização torna-se odiosa dos homens expostos a ela. Vínculos estéticos são mentiras, pois as reais tornaram-se mentira. Aí é que deve ser procurada, por certo, a mais profunda motivação para a ruptura desse acordo coletivo. Deve-se pensar numa experiência que desempenha aqui o seu papel [illegible] com a qual Schoenberg já se confrontou: a experiência da tolice musical, como ele a destacou nas repetidas seqüências de Verdi, cheio de má vontade contra o gesto de repetir duas, três ou até mais vezes um pensamento musical que já tenha sido dito. Essa tolice não é outra coisa senão [illegible] consciência reificada, que escamoteia num murmúrio musical as reais contradições sociais. A assertiva de Schoenberg, de que a arte não deveria adornar, mas ser verdadeira, no que ele coincide com o arquiteto Adolf Loos, não era nenhum programa naturalista: pelo contrário, corretamente entendida, revela-se uma acusação à consciência reificada. A recusa em compreender a nova música é a defesa inconsciente [illegible] por isso mesmo tanto mais pertinaz desta. A sua persistência social aparece como se fosse a eternidade do natural. Exatamente as contradições reais, além das quais [illegible] sociedade contemporânea não consegue ver, fazem a própria consciência delas refluir para [illegible] supostos tempos felizes da tonalidade. Essa falsa consciência é ensaiada pela indústria cultural, que deixa paralisada, que congela a já entorpecida imagética burguesa. O que na arte seria voz da sociedade é, exatamente por isso, anátema para a sociedade: esta não é a última razão da dificuldade [illegible] ouvir a nova música.

Nesse contexto, eu gostaria de chamar a atenção para uma situação de fato, que não foi vista direito em sua relevância social nem em sua relevância estética, mas que, por ocasião de um recente debate em Frankfurt, aflorou de modo crasso. As resistências contra a nova música se concentram especialmente na ópera. Em geral ela [illegible] benquista por pessoas que gostariam de participar da formação cultural, mas que fogem às exigências que dela advêm, à sua ativa participação intelectual, preferindo acomodar-se na passiva recepção do sempre-igual. A ópera é o lugar e o abrigo de consumidores de cultura e, por isso, base da resistência contra a nova música. O conceito de "ópera moderna" contém contradições insolúveis. A idéia de ópera — tal como ela vem sendo degustada pelo público — [illegible] irreconciliável com os meios da nova música. O revolucionário Schoenberg também rompeu com esse ideal de

ópera nas suas obras de um único ato, *Erwartung* e *Glückliche Hand*; Stravinski fez o mesmo, embora de um modo fundamentalmente distinto, menos abrupto, na *Renard* e na *Histoire du soldat*. Exatamente [illegible] âmbito do teatro é que a nova música [illegible] vê forçada a se ligar intimamente com o assim chamado espetáculo experimental.

As dificuldades na apreensão da nova música são, primeiramente, as da não-compreensão em sentido estrito, condicionada pela carência de fórmulas correntes de comunicação, mas também a de uma — por mais ilusória que seja — lógica musical, análoga à lógica discursiva. Bem verdade é que essa lógica nunca foi tão rigorosamente vigente, mesmo na música tradicional, quanto simula o seu idioma; mas mesmo [illegible] sua aparência [illegible] denunciada pela nova música. Em compensação, esta, em seus produtos autênticos, está literalmente, e não mais metaforicamente, organizada de um modo bem mais lógico do que a música tradicional. Só que exatamente uma tal organização implacavelmente lógica fere a consciência, a consciência pretensamente repousada, mas, na verdade, dispersa dos ouvintes. As novas composições embora raramente desencadeiem escândalos, ainda hoje, provocam sempre, para além da mera falta de compreensão, sentimentos de agressividade como resposta [illegible] agressão que elas mesmas exercem. Grupos políticos de direita radical difamam totalmente a música moderna. Em todos os seus traços técnicos — dissonância, intervalos ásperos, forma aberta —, ela se contrapõe ao costumeiro conceito espiritual-ideológico de harmonia, alertando exatamente para aquilo que engana [illegible] caráter afirmativo da cultura, para usar os termos de Herbert Marcuse. Por isso, o ódio se insere num ódio maior, mais amplo, o da síndrome sociopsicológica da personalidade autoritária. Esta odeia o divergente em si, sobretudo o que tem um caráter peculiar: tudo deve ser tornado igual. A nova música é, no entanto, a divergência absoluta. Enquanto tal, lança o problema de que ela quase não pode ser captada e entendida verdadeiramente sem toda [illegible] relação com aquilo de que diverge. Mas, seja lá como se comporte em relação [illegible] isso: no ódio de que falo, não se trata tanto de uma manifestação contra determinados conteúdos ou estruturas, quanto de uma forma de reação que precede tudo isso: a repulsa contra o estranho. Quanto menos se pode agarrar o conteúdo, quanto menos ele coincide com a experiência habitual, tanto mais fortemente se reage desse modo. Os inimigos jurados da nova música costumam ser aqueles que dela nada entendem. Ao contrário de certa literatura avançada, ela não viola determinados tabus, mas sim [illegible] estar *a priori* de acordo com o mundo: por isso é que [illegible] repulsa é mundial.

Algumas palavras poderiam ser ditas sobre [illegible] aspecto especificamente social da recepção. Fala-se muito do desaparecimento de uma camada de genuínos conhecedores. O que há de correto nisso não deve ser tomado quantitativamente. De um modo absoluto (portanto, caso

se pudesse ■ se fosse contá-los), há hoje, provavelmente, mais conhecedores do que outrora; simplesmente por causa do maior número de habitantes. Deve ter diminuído, no entanto, não só o número dos conhecedores em relação à população global, como também em relação àqueles que chegam a ser atraídos para dentro do campo de atuação da música, àqueles que chegam a ser alcançados pela música. Isso, junto com mudanças estruturais na sociedade global, provoca ■ deslocamento no modo de se relacionar com a música, primeiro com a nova música e, depois, também com a mais antiga. ■ preciso citar o estranho papel do conceito de clássico, tal como ele se espelha na onipresente divisão entre clássico ■ diversão. Segundo a visão de inúmeras pessoas, não foi a música moderna que substituiu a tradicional, mas a música de diversão é que substituiu a música séria. Evidentemente, a autoridade da camada conhecedora de música tem diminuído. Esta, para usar uma expressão de Habermas, tornou-se ■ portadora da ideologia de uma elite verdadeira ou supostamente decadente ou ao menos se se apresenta como tal. A cultura, que tem a pretensão de se contrapor à barbárie, talvez a ajude mediante a mentalidade reacionária. Quando, há trinta anos, introduzi o conceito de "regressão da audição", eu não me referia ■ uma regressão generalizada do ouvir, mas me referia ■ audição de pessoas regredidas, desmedidamente acomodadas, nas quais falhou ■ formação do ego, pessoas que nem sequer entendem as obras de modo autônomo, mas sim numa identificação coletiva. Regressão no ouvir não quer dizer que a audição tenha caído abaixo de um padrão anteriormente superior. Antes, deslocou-se a relação global do ouvinte adequado com o ouvinte inadequado. Os tipos que hoje dominam coletivamente a consciência musical são regressivos no sentido sociopsicológico. Na Alemanha Federal, ■ movimento musical jovem tem uma considerável responsabilidade nisso. Através de uma certa pedagogização, mantendo a aparência de quem se ocupa com música séria, diminuindo o nível de exigência, estabeleceu-se uma prioridade da adesão quanto ao ouvir, e, no fundo, uma prioridade do público sobre a própria coisa, enganando com isso, afinal, o público em relação àquilo que lhe faria honra. Sobretudo, decaiu a compreensão da grande música de câmera de Haydn até Webern. A capacidade de ouvir música de câmera é, porém, um dos mais importantes pressupostos para entender ■ nova música. Nela se pode aprender a concentrada rapidez de reação, o saltar junto também para aquilo que não está junto que ela exige. Isso não é possível com música monotemática, música com dinâmica de terraço, música motora. Ela faz regredir a capacidade de diferenciação qualitativa. O problema da pedagogização é conhecido de um modo geral, inclusive pela pedagogia; para essa mentalidade, é mais importante saber *como* se leva algo para as pessoas, *quem* toma providências quanto à comunicação ■ à popularização, do que o que deve

ser levado às pessoas; por isso é que, sempre de novo, se pode encontrar a desmedida e compulsiva preocupação com isso.

Aventei a diminuição da capacidade de concentração. Com isso toca-se num ponto nevrálgico. Já que a nova música, altamente qualificada, é, em todos os seus eventos, mais específica e articulada, não se pode abandonar-se a ela: ela exige *mais* concentração, ao menos em primeira aproximação, do que a música tradicional, que, a bem da verdade, também não ■ entendia, mas na qual não se notava isso, enquanto na música moderna crê-se que se nota. Por outro lado, por muitas razões — ■ bastante citado acúmulo de estímulos é apenas uma delas —, a capacidade de concentração está indubitavelmente diminuindo. A própria música ■ a estrutura antropológica de seus ouvintes vão evoluindo para direções opostas. A nova música, de um modo geral, pressupõe — enquanto consciência da tensão — experiência, a dimensão de felicidade e sofrimento, a capacidade para o extremo, para aquilo que não esteja já pré-formado, como que para salvar o que o aparato do mundo administrado destrói. Mas os ouvintes, como seres socialmente pré-formados, dificilmente ainda têm condições para tal experiência. A nova música fala para eles e, ao mesmo tempo, para além deles. Já o conceito de seriedade, que a caracteriza, é suspeito para ■ todo-poderoso mecanismo de repressão. Seriedade ■ algo percebido como ataque, como choque, e, por isso, registrada como ■ oposto, como diversão. Nessa perspectiva, na percepção da mais significativa música antiga e da nova música, já nem deve existir mais nenhuma diferença. Só que, na Europa, a mais antiga está coberta de prestígio e permite, pelos seus traços idiomáticos, que no seu íntimo o ouvinte tagarele junto, ao passo que, na nova, ousam aparecer, desnudos, a seriedade, o não brincar junto. Isso a torna, a rigor, herdeira daquilo que uma vez se chamou de clássico.

Na exigência de concentração, ■ nova música transgride uma peça ideológica básica da cultura musical dominante, a da irracionalidade da música, que supostamente só apela para o sentimento. A diferença entre sentimento ■ intelecto — que na psicologia já está obsoleta há tempos — sobrevive firmemente no uso vulgar. Os conceitos correntes de música intelectual e música acentuadamente sentimental são uma fachada que precisa ser demolida. O que vem a ser aí chamado de intelectual é, em geral, só aquilo que exige o trabalho e o esforço da audição, a força da atenção e da memória, o que exige propriamente amor, portanto sentimento; e o que assim se chama de sentimento é, em geral, apenas o reflexo de um modo passivo de comportamento, que frui a música como estímulo, sem ter para ■ ela, para com o concretamente ouvido, sequer uma relação mais específica, uma relação, digamos, ingênua. No caso da música tradicional, isso acabava ocorrendo ainda sem qualquer esforço; no caso da nova, sem isso, está-se completamente desorientado.

Em seus produtos significativos, ela [illegible] contrapõe ao atraso da ideologia do sentimento, que, de qualquer modo, já foi desde sempre o complemento do racionalismo burguês. Ela mobiliza o antiintelectualismo, que a sociedade faz brotar por toda parte e que hoje festeja um alegre paraíso. Aparentadas com isso são certas promoções oficiais, no sentido de voltar para a canção popular; o seu direcionamento nacionalista não pode deixar de ser reconhecido. A tais tendências [illegible] contrapõe, e com toda a razão, a juventude, inclusive e especialmente a de cabelos compridos. Só que ela mesma acaba facilmente caindo [illegible] contexto de ofuscamento porque aquilo que ela mobiliza musicalmente contra o *establishment* não é mais que [illegible] restolho da cultura da mercadoria a que ela gostaria de transcender.

O esforço necessário para captar a nova música não é um esforço do saber abstrato, nem algo como o conhecimento de quaisquer sistemas, teoremas ou até mesmo de processos matemáticos. É essencialmente fantasia: aquilo que Kierkegaard chamava de ouvido especulativo. Protótipo de genuína experiência com a nova música [illegible] a capacidade de ouvir conjuntamente o divergente, fundando, no acompanhamento intrínseco do que de fato é múltiplo, uma unidade. Não é por [illegible] que a modernidade derivou da emancipação da multiplicidade das vozes autônomas da polifonia liberada. Mas é exatamente a fantasia que faz parte dos traços antropológicos que se atrofiam diante de habilidades socialmente honradas como a acomodação, o ceder com jeito [illegible] o funcionar. É de se supor que, através da nova música, [illegible] homens [illegible] sintam envergonhados, considerados como algo que eles não são [illegible] que, no entanto, eles sentem que deveriam ser. Enquanto muitos compositores, de acordo com a generalizada desorientação espiritual, flertam com o positivismo, eventualmente com a teoria da comunicação [illegible] da informação, a nova música é irreconciliável com o positivismo dominante do sentimentalismo vital. Este quer que se abandone a carga do ego. A resistência contra isso define — em todo caso, numa dimensão decisiva — a nova música, embora ela também conheça outras dimensões, nas quais é de se desconfiar uma latente acomodação. São exatamente estas últimas tendências que parecem preparar [illegible] contato com os ouvintes [illegible] soltarem, ao diminuírem, o rigor da dicção musical; que já — mas agora com intenção artística — se componha de modo tão regressivo quanto o são, de qualquer modo, aqueles que ouvem a obra. Mas é preciso não supervalorizar tais tendências, como se elas formassem um novo compromisso entre música e público; a um tal compromisso estão impostas estreitas fronteiras. A partir de si mesma, a música não é capaz de encobrir a ruptura histórica. Ela só tem o seu correto lugar social onde estampe, [illegible] partir de si mesma, do modo mais conseqüente possível, tal ruptura. De outro modo, ela não fica à altura da verdade. Nenhum caminho leva para fora do paradoxo, o de que a música nem

sequer pode desejar o fechamento dessa ruptura: o [illegible] próprio conteúdo tem, hoje, caráter crítico, antitético à sociedade. Por isso é que todos os eventos destinados a aumentar [illegible] seu entendimento, inclusive minhas próprias palavras, têm algo de inadequado, como se a gente agisse contra [illegible] sua própria intenção, como se, através da explicação, se quebrassem as suas presas, que lhe são essenciais. Apesar disso, ela precisa querer alcançar os homens. Pois mesmo [illegible] sua estrutura mais hermética, ela é algo social e ameaçado pela irrelevância, tão logo se rompa toda ligação com o ouvinte. A intenção de vir a ser entendida e o temor diante disso são-lhe igualmente intrínsecos. Não é possível transcender a contradição através do pensamento. A única coisa que se pode fazer é elevá-la [illegible] consciência, expressá-la em palavras; em todo caso, permanece a esperança de uma música cuja força obriga ao entendimento os indiferentes e inimigos.

10. RAVEL *

Não Strauss, que sempre retornou [illegible] mais depressa possível à sua ingenuidade vital; não Busoni, que chegou a pensá-lo e tentá-lo, mas nunca alcançou dar-lhe forma puramente musical: só Ravel [illegible] o mestre das máscaras sonantes. Nenhuma peça oriunda de sua mão [illegible] literalmente intencionada tal [illegible] se apresenta; mas nenhuma precisa, para ser explicada, de alguma outra que não ela mesma: em sua obra, ironia e forma se reconciliam [illegible] feliz aparência. Diz-se que ele é um impressionista. Se esse termo deve designar algo mais rigoroso do que meramente uma analogia com o movimento pictórico precedente, então ele designa uma música que, graças à infinitamente pequena unidade da passagem [de uma tonalidade à outra] dissolve completamente o [illegible] material natural e, ao mesmo tempo, mantém-se tonal. No limite histórico extremo dessa região situa-se Ravel; é exatamente por não ter levado a funcionalização impressionista até o seu desenlace que ele fica nesse limite: ele já está demasiado consciente para realizar o impressionismo de modo puro, pois não confia mais em seu fundamento; ao mesmo tempo, porém, está tão envolvido nele que jamais pode desejar superá-lo. Inimigo mortal de toda a essência dinâmica da música, [illegible] último anti--wagneriano de uma situação para [illegible] qual, de resto, a fascinação de Bayreuth se apagava completamente, ele tem uma visão global do mundo das formas em que ele mesmo está confinado; sua visão [illegible] atravessa como vidro; não rompe [illegible] vidraças, mas as organiza, refinado [illegible] um

* Reproduzido de ADORNO, T. W. Ravel. In: —. *Moments musicaux*. Frankfurt, Suhrkamp, 1964. p. 67-73. Trad. por Flávio R. Kothe.

prisioneiro. Com isso, seu estilo e [illegible] localização social estão definidos. A sua música é a de uma camada social elevada, da alta burguesia e da aristocracia, que se apercebeu de si própria: que também enxerga o ameaçadoramente minado fundamento sobre o qual ela se ergue; que considera a possibilidade da catástrofe e, mesmo assim, tem de continuar [illegible] ser o que ela é, já que, de outro modo, teria de auto-extinguir-se. Que tal sociedade não prefira Ravel, mas antes o elã erótico de Strauss, ou talvez hoje as fintas bem mais indignas de Stravinski, não prova nada contra Ravel, mas certamente prova algo contra a sociedade: ou bem ela não existe de um modo tão consciente como ocorre na música de Ravel, ou, então, a potência estética para reconhecer o retrato que a música de Ravel lhe apresenta favoravelmente já a abandonou. Ou então a sua música é a imagem onírica de uma *high life*, contos de fada de uma *mondanité* tão diversa da mundanidade vigente quanto uma sociedade liberta, com a qual afinal tem afinidade? Em todo caso, ela pouco tem em comum [illegible] uma sólida acumulação [de capital] e, tendo a maestria se afastado tanto de sua origem social, que esta quase não mais nela ecoa, então ela é digna de segredos melhores do que aqueles sob cujo encanto se encontra.

Quando [illegible] fala de maestria, a conversa acaba recaindo inevitavelmente em Debussy, apesar da limitação dos clichês sob os quais esses dois compositores franceses são subsumidos; e isso não [illegible] razão. Pois — talvez com exceção da escola de Schoenberg — em nenhum lugar da música contemporânea as semelhanças de estilo são maiores, enquanto [illegible] divergências entre [illegible] que se compôs são, no entanto, máximas. A questão da prioridade não cabe aí. A anterioridade deve ser atribuída, sem qualquer discussão, a Debussy, embora entre as primeiras peças específicas dele e o começo de Ravel (que logo se mostra totalmente explícito) transcorram poucos anos. A questão da prioridade é indiferente, pois nenhuma categoria seria mais inadequada [illegible] sentido de Ravel do que exatamente a da originalidade. Ele não quer se comunicar enquanto personalidade, não quer começar [illegible] partir da interioridade; é claro que ele anota as figuras fugazes do seu momento histórico: tal como Degas, com quem em muito se assemelha, anotava as figuras de seus cavalos de corrida e de suas bailarinas. Ele não fez, como Debussy, [illegible] inexorável seleção a partir do material musical; não definiu, como o mais velho, os motivos de um modo quase matemático, mas lhe é superior na doce e suave abundância. Os meios que aquele encontrou na crença em sua dignidade histórica, ele os manipulou de um modo mais leve, cético e também extensivo. Nisso permanece [illegible] que nele é incomparável: que esses meios jamais se banalizaram na linguagem de sua época ou mesmo só na do movimento musical do qual ele mesmo fazia parte, mas conservaram a impregnação exclusiva que Debussy lhes dera. Ele não tem nada em comum com Florent Schmitt

ou até mesmo com Dukas. Jamais [illegible] seu impressionismo foi imediato, como o de Debussy; *La valse* é sua apoteose, na citação do pretérito. As primeiras peças para piano, os *Jeux d'eau*, *Gaspard de la nuit*, tornam acessível ao impressionismo toda a riqueza do fraseado pianístico, que Debussy evitou, ainda como reação contra o neogermanismo. Já desde o começo, Ravel se distingue dele de modo muito nítido. O seu impressionismo conhece-se, ao mesmo tempo, como jogo; ele não tem [illegible] *pathos* da limitação e do programa. A sua riqueza contradiz a polêmica idéia do *musicien français*; não por acaso ressoa no seu fraseado pianístico, ao lado do professor Fauré, um Liszt virtuose que seria impensável [illegible] Debussy. O desenvolvimento desses mestres — à medida que, [illegible] caso de Ravel, se possa falar de desenvolvimento — transcorre em sentido rigorosamente antitético. Eles se cruzam no reino da música para crianças. Ravel reduz a dificuldade das primeiras obras para piano até a simplicidade da *Sonatina* e, inclusive, até a parcimônia da suíte para quatro mãos, *Ma mère l'oye*, que deve ser contada plenamente entre suas obras principais. A crise do impressionismo poético, cuja falta de potência formal imanente só com grande dificuldade pôde ser neutralizada pelo conhecimento artístico, torna-se aguda para ele enquanto infantilismo; assim como para Debussy; assim como, mais tarde, para Stravinski; de modo semelhante, por exemplo, ao da pintura de Laurencin. Mas em nenhum lugar os seres se separam mais do que onde mais se aproximam. O *Children corner* de Debussy tem, com todo [illegible] seu charme, [illegible] afetuosa bonomia de uma burguesia segura de si; essa criança tem sorte; [illegible] *Boîte à joujoux* possui só para si toda uma loja de brinquedos, como nós todos gostaríamos de ter. A infantilidade de Stravinski é uma brecha cavada a partir da modernidade na direção da paisagem pré-histórica. Já as crianças de *Ma mère l'oye*, da *Sonatina* (sobretudo do seu minueto) são tristes e iluminadas crianças do *plein air*, certamente tocadas por muito sol na colorida alameda, mas vigiadas por governantas inglesas. A infantilidade de Debussy era um jogo do homem, de um homem que conhece a si [illegible] aos seus próprios limites; a de Stravinski era um ataque oblíquo ao mundo adulto das coisas; só em Ravel, a aristocrática sublimação da tristeza. "E crianças crescem com olhos profundos": Ravel teria podido compor Hofmannsthal, caso tivesse precisado dele, tendo Mallarmé. A sua tristeza escolhe a *imago* da infantilidade, porque ela persiste em estado de natureza e, em termos musicais concretos, no material natural da tonalidade e da série de oitavas mais altas. É verdade que ele as divide [illegible] suas partículas cintilantes ao sol, mas, enquanto infinitamente dividida, a sua música permanece no pretérito. Em lugar nenhum ele transcende a forma planejada, suposta na escolha do material altamente qualificado; a construção jamais penetra no círculo vegetativo. Ele faz soar os convencionalismos.

Da criança triste, a música de Ravel preserva traços em sua totalidade: da criança-prodígio. Daí é que talvez provenha o seu jogo de máscaras: ele se mascara como que por uma certa vergonha, que não lhe permite quebrar as formas das quais ele extrai a sua vida; a vergonha da criança-prodígio: ter tudo isso, mas estar inexoravelmente preso a limites naturais. Através das pseudo-regiões de *noblesse* e *sentiment*, através da altiva paisagem infantil, a *tournée* de sua música leva ao bem antigo. Não [illegible] primitivo; não ao *pathos* do acordar, que acompanha Debussy: na tristeza sem crença. Não é por acaso que sua arcaizante obra principal, com o pálido aroma da *forlane*, que vem a ser desfolhada pela sua própria harmonia; com o minueto mais delicado; que esse grande *Tombeau de Couperin*, composto durante muitos anos, tenha sido uma música fúnebre. O clássico não tem em Ravel o lastro pesado que tem em Debussy, cuja *Hommage* [illegible] *Rameau* parece aflorar do fundo da catedral submersa. A melancolia de Ravel é a clara e vítrea melancolia do tempo que foge [. . .]. Assim, [illegible] obra de Ravel, penetra um momento de acaso questionador, não-intencional, e que seria tão tolo quanto injusto querer rebaixar mediante conceitos como artisticidade, esteticismo [illegible] experimentalismo; diante do saber sem reservas de sua música, [illegible] verdade tudo passa a ser igualmente válido, e sobre o acaso ele executa o destino daquilo que lhe é assinalado. A partir do caráter exclusivo de sua escolha nas últimas obras, *En blanc et noir*, Debussy consegue ao mesmo tempo a riqueza de fraseado [illegible] a postura construtiva dos estudos para piano; Ravel [illegible] torna tanto mais estreito quanto menos ele, o mais jovem, acha que deva acreditar no brilho impressionista, que já começara a se mover para além de si mesmo: ele conclui, por enquanto, na lânguida primeira frase [illegible] escala lídica da sonata para violino, no dinâmico [illegible] colorido ato de ilusão do bolero. Aqui está extinta toda imediatez que, como estranha ao espírito, tornou-se vítima da mentalidade técnica; quando, na realidade, Ravel, enredado no que lhe é peculiar, não deve mais se submeter a material alheio nem fazer brilhar por intenções alheias o material familiar. A paisagem se evanesceu; só o seu ar, o seu suave tremular, solitário remanescente, é que constitui a música. Debussy dissolveu a sua substância imediata mediante o modo de abordagem composicional, mediante a cruel divisão de seu material e, por isso, concebeu obras que são minuciosamente exatas e estruturadas, [illegible] os maiores quadros de sua época. Ravel perdeu, desde o começo, a confiança na substância que, para ele, pertence [illegible] mundo da aparência romântica, e, por isso, ele nem sequer primeiro a atomiza, mas, pelo contrário, desvia-se dela, tange-a, aproveita-a de [illegible] modo novo e, finalmente, volatiza-a no nada, como [illegible] fosse um mágico. Por isso é que ele de fato não conhece evolução. Depois de ter atravessado de ponta a ponta [illegible] impressionismo, toda nova obra torna-se para ele um novo número de mágica, prestidigitação, e prestidigitações não têm nenhuma

continuidade histórica. Da mesma forma a artisticidade assim estatuída ganha o seu direito a partir da história. A música ainda não ousa se apresentar de outro modo, cabal ■ absolutamente confiante na dignidade de suas formas, mesmo depois do poder destas ter caído até ■ França. Exatamente por isso é que, para ■ músicos alemães que amam Debussy — e precisamente para os melhores ■ mais rigorosos —, Ravel é sempre um quase-suspeito. Sua música encerra a época romântica ao romper ■ direito da personalidade criadora de formas.

A música das crianças-prodígio tem o melhor gosto literário; no caso de Ravel, não se precisa, afinal, ficar envergonhado quando ■ lêem os textos. Sobretudo o livro de Colette. Julgando de acordo com as notas e conhecendo a essência de Ravel, *L'enfant et les sortilèges* deve ser ■ sua obra-prima. Nela cada compasso está infantilmente envolto em magia, mas basta uma palavra de sua terra natal [. . .] para colocar novamente em ação, com todos os seus antigos direitos e privilégios, a milhares de vezes sufocada natureza. O que disso restará não pode ser profetizado. Mas, talvez, mais tarde, numa outra ordem das coisas, ainda há de se poder ouvir, no minueto da *Sonatina*, com quanta beleza se conseguiu um dia compor o entardecer às cinco horas. A ■ está posta, as crianças vão sendo chamadas, já ressoa ■ gongo, elas o escutam ■ ainda brincam mais uma rodada antes de se reunirem ao grupo que está na varanda. Até se livrarem disso, lá fora já ficou frio, e elas precisam ficar dentro.

1930

11. O ENSAIO COMO FORMA *

Determinado ■ ver o iluminado, não a luz.
GOETHE, *Pandora*

Que, na Alemanha, o ensaio esteja desacreditado, como um produto híbrido; que ele careça de uma convincente tradição formal; que só de modo intermitente foram atendidas as suas mais enfáticas exigências: tudo isso já se comprovou e se censurou suficientes vezes.

> "A forma do ensaio até hoje ainda não percorreu o caminho da autonomização que a sua irmã, a poesia, há muito já deixou para trás: desenvolver-se a partir de uma primitiva unidade com a ciência, a moral e a arte." [1]

Mas, nem o mal-estar com essa situação, ou com a mentalidade que, reagindo contra ela, encara a arte como uma reserva da irracionalidade, equiparando conhecimento à ciência organizada, para eliminar como impuro tudo o que não se submeta a essa antítese, nada disso tem conseguido alterar o preconceito corrente no país. Ainda hoje, louvar o *écrivain* serve para excluir do âmbito acadêmico aquele a quem assim se louva. Apesar de toda a confiança que Simmel e o jovem Lukács, Kassner e Benjamin manifestaram em relação ao ensaio, à especulação sobre objetos específicos, já preformados culturalmente [2], ■ corporação

* Reproduzido de ADORNO, T. W. Der Essay als Form. In: —. *Noten zur Literatur*. Frankfurt, Suhrkamp, 1974. p. 9-33. Trad. por Flávio R. Kothe.

[1] LUKÁCS, Georg von. *Die Seele und die Formen*. [A alma ■ as formas]. Berlim, 1911. p. 29.

[2] Cf. LUKÁCS, *Die Seele*. . ., cit., p. 23: "O ensaio sempre fala de algo já formado ou, na melhor das hipóteses, de algo que já tenha uma vez estado aí; pertence, pois, à sua essência que ele não destaque coisas novas a partir de um vazio nada, mas se limite a ordenar de um modo novo coisas que ■ algum momento já

acadêmica só tolera como filosofia aquilo que se reveste com a dignidade do universal, do permanente, e, hoje em dia, porventura, com a dignidade do "originário". Só se preocupa com alguma formação espiritual específica à medida que nela se possam exemplificar categorias universais ou, ao menos, como o particular se torna transparente nelas. A tenacidade com que esse esquema sobrevive seria tão enigmática quanto a sua carga afetiva se ele não fosse alimentado por motivos que são mais fortes do que a penosa recordação do quanto carece de cultivo uma cultura que, historicamente, mal conhece o *homme des lettres*. Na Alemanha, o ensaio provoca uma atitude defensiva porque evoca liberdade do espírito, que, após o fracasso de um iluminismo apenas morno desde a época de Leibniz, até hoje ainda não conseguiu desenvolver-se direito, mesmo sob as condições de uma liberdade formal, sempre disposta contudo a proclamar a subordinação a uma instância qualquer como sua mais autêntica aspiração. Mas o ensaio não deixa que lhe proscrevam o âmbito de sua competência. Ao invés de executar algo científico ou produzir algo artístico, o seu esforço ainda espelha a disponibilidade infantil, que, sem escrúpulos, se entusiasma com aquilo que outros já fizeram. O ensaio reflete o amado e o odiado, ao invés de conceber o espírito como uma criação a partir do nada, segundo o modelo de uma ilimitada moral do trabalho. O álacre e o lúdico são-lhe essenciais. Ele não começa com Adão e Eva, mas com aquilo de que quer falar; diz o que lhe ocorre, termina onde ele mesmo acha que acabou e não onde nada mais resta a dizer: assim ele se insere entre os despropósitos. Seus conceitos não se constroem a partir de algo primeiro nem se fecham em algo último. As suas interpretações não são algo filologicamente rígido e fundado, mas, segundo o automatizado veredicto de um certo tipo de vigilante intelecto que serve de cão-de-guarda da tolice contra o espírito, são, em princípio, sobreinterpretações. O esforço do sujeito por conseguir penetrar aquilo que se esconde como objetividade atrás da fachada é estigmatizado como ocioso: por medo da negatividade. Tudo é muito mais simples, dizem. Quem interpreta, ao invés de simplesmente aceitar e classificar, é rotulado como aquele que, impotente, com mal orientada inteligência, entrega-se a finuras, implicando onde nada há para explicar. Ser um homem com os pés no chão ou ser um avoado: eis a alternativa. Mas basta deixar-se aterrorizar pela proibição de pensar além do que já se encontrava pensado para transigir com a falsa intenção que homens e coisas nutrem de si mesmos. Compreender não passa, então, de extrair aquilo que o autor teria desejado dizer ou, quando

fazem viver. E como ele se limita a ordená-las de um modo novo, ao invés de dar forma a algo novo a partir do informe, encontra-se vinculado a elas, tem de dizer sempre a "verdade" sobre elas, tem de encontrar expressão para a sua essência".

muito, as emoções psicológicas individuais que o fenômeno indicia. Mas como dificilmente se pode determinar o que alguém andou pensando aqui e ali, o que ele sentiu, então nada de essencial se ganharia com tais percepções. As emoções dos autores apagam-se no conteúdo objetivo que captam. E, no entanto, a objetiva pletora de significações encapsuladas em cada fenômeno espiritual exige de seu receptor, para ser descoberta, exatamente aquela espontaneidade da fantasia subjetiva que se condena em nome da disciplina objetiva. Nada pode ser extraído pela interpretação que, ao mesmo tempo, não seja também introduzido pela interpretação. Critérios para isso são a compatibilidade da interpretação com o texto e consigo mesma, bem como a sua capacidade de trazer à fala todos os elementos constitutivos do objeto. Nisso o ensaio se aproxima de uma certa autonomia estética, que facilmente pode vir a ser acusada de ter sido apenas emprestada da arte, da qual, no entanto, o ensaio se diferencia tanto pelos meios que emprega, os conceitos, quanto por sua pretensão à verdade despida da aparência estética. Isso é o que Lukács não percebeu quando, numa carta a Leo Popper, à guisa de introdução a *Die Seele und die Formen* disse ser o ensaio uma forma artística[5]. Não é superior a isso, porém, a máxima positivista de que o escrito sobre arte não deveria ter, em si, nada de artístico, e portanto não deveria pretender qualquer autonomia da forma. A generalizada tendência positivista — que rigidamente contrapõe todo e qualquer possível objeto de pesquisa ao sujeito — não consegue ultrapassar, neste como em todos os seus demais momentos, a mera separação entre forma e conteúdo: como seria possível, afinal, falar anesteticamente do estético, longe de qualquer semelhança com a coisa, sem que se caísse no filisteísmo e sem que, *a priori*, se desviasse da própria coisa? Segundo o costume positivista, o conteúdo, uma vez fixado conforme o protótipo constituído pela sentença protocolar (que descreve dados de observação em laboratório) deveria ser indiferente à sua forma de exposição, e esta teria de ser convencional, em nada exigida nem imposta pelo assunto. E, para o instinto do purismo científico, toda excitação de linguagem durante a exposição ameaça uma objetividade que vem à tona tão logo se elimine o sujeito; ameaça também a integridade do objeto, que se manteria tanto mais quanto menos confiasse no apoio da forma, embora esta tenha por norma exatamente dar o objeto de modo puro e sem adendos. Na alergia contra as formas tomadas como meramente acidentais o espírito científico aproxima-se do espírito teimosamente dogmático. A palavra disparada irresponsavelmente pretende provar a responsabilidade no assunto, e a reflexão sobre coisas do espírito torna-se privilégio dos carentes de espírito.

[5] Cf. LUKÁCS, *Die Seele*. . ., cit., p. 5 e segs.

Todos esses produtos do rancor não são apenas inverdade. Pois se o ensaio não se digna começar derivando as formações culturais a partir de algo que lhes seja subjacente, então ele enreda com demasiado zelo e subserviência na maquinaria cultural do êxito e do prestígio, dos produtos feitos segundo as leis e conveniências do mercado. Os romances biográficos tudo o que neles se pendura em termos de escrevinhação com premissas similares não são mera degeneração, mas a tentação permanente de uma forma, cuja suspeita contra a falsa profundidade não é um pouco neutralizada pela conversão em superficialidade versada. Essa tendência já se delineia em Sainte-Beuve, de quem provavelmente deriva esse gênero moderno de ensaio, que juntamente com produtos como os perfis em sombra de Herbert Eulenberg, o protótipo alemão de um dilúvio de lixo lítero-cultural, até filmes sobre Rembrandt, Toulouse-Lautrec e a Bíblia Sagrada, deu seqüência à neutralização de formações culturais em bens de consumo. Essa neutralização daquilo que nos países do Leste vergonhosamente se chama de "a herança" avança irresistivelmente na história moderna do espírito. Esse processo talvez se mostre de modo mais evidente em Stephan Zweig, que, em sua juventude, conseguiu produzir alguns ensaios bastante matizados e que, no fim, em seu livro sobre Balzac, acabou caindo na psicologia do homem criativo. Tal tipo de escrevinhação não critica os abstratos conceitos fundamentais, as datas carentes de significação, os clichês inveterados, mas implicitamente pressupõe tudo isso, e tanto mais concorde está. Essa borra da psicologia compreensiva passa a ser fundida com categorias correntes, oriundas da visão de mundo do filisteu da cultura, como "personalidade" e "irracional". Ensaios desse tipo confundem-se com aquele mesmo folhetim literário com que os adversários da forma ensaística a confundem. Arrancada da disciplina da acadêmica falta de liberdade, a própria liberdade espiritual perde a liberdade e se torna servil, indo ao encontro da necessidade socialmente pré-formada da clientela. A irresponsabilidade em si mesma — momento de toda verdade que não se desperdice na responsabilidade de manter o *status quo* — torna-se, então, responsável diante das necessidades da consciência estabelecida; os maus ensaios não são menos conformistas do que as más dissertações. Mas a verdadeira responsabilidade respeita não apenas autoridades e grêmios, como também a crise de que trata.

A forma, contudo, não é inocente do fato de o ensaio falar de pessoas, ao invés de desvendar a coisa. A separação entre ciência e arte já é irreversível. Só ingenuidade do fabricante de literatura, que, no mínimo, se considera um gênio da organização e converte boas obras de arte em má sucata, não toma conhecimento disso. Ciência e arte separaram com a progressiva objetivação do mundo ao longo do processo de desmitologização; é impossível restabelecer, com um toque de mágica, uma consciência em que visão conceito, imagem e signo, constituam

uma unidade (se é que isso alguma vez chegou a ocorrer), e a restauração de tal consciência acabaria recaindo no caótico. Só como consumação do processo de mediação é que seria pensável uma tal consciência; como utopia, tal como a imaginaram os filósofos idealistas desde Kant, sob o nome de intuição intelectual, e que fracassou sempre que o conhecimento efetivo apelou para ela. Onde quer que, mediante empréstimos à poesia, a filosofia imagina poder eliminar o pensamento objetivador a sua história, a antítese entre sujeito e objeto (conforme a terminologia habitual), e até espera que, em uma poesia montada partir de Parmênides e algum pensador montanhês, o Ser mesmo se ponha a falar, ela se aproxima da desgastada conversa fiada sobre cultura. Com astúcia campônia servida como originariedade, essa filosofia de Heiddegger se recusa a honrar as obrigações do pensamento conceitual, que, no entanto, foi por ela subscrito assim que se pôs a usar conceitos em frases e juízos enquanto o seu elemento estético não passa de uma aguada reminiscência de segunda mão de Hölderlin ou do expressionismo, ou talvez do *art nouveau*, pois nenhum pensamento pode confiar-se tão ilimitada e cegamente à linguagem como quer fazer crer a idéia de um dizer da origem. A violação que, com isso, imagem e conceito praticam reciprocamente provém do jargão da autenticidade, um jargão da "propriedade", em que, de tanta comoção, tremulam as palavras, enquanto elas calam o que as comoveu. A ambiciosa transcendência da linguagem para além do sentido acaba desembocando numa doutrina do sentido que pode ser facilmente bloqueada pelo positivismo, pois ainda que se creia superior a este, acaba caindo em suas mãos, mesmo que o critique: joga com mesmas cartas. Sob a coação de tais desenvolvimentos, a linguagem, quando ainda sequer ousa mover-se âmbito das ciências, aproxima-se mais do empreendimento organizado da arte. Mantém mais a fidelidade estética, pela negativa, o pesquisador que se insurge contra a linguagem em geral e, ao invés de rebaixar a palavra a uma simples paráfrase de suas cifras, prefere a tabela numérica, que, ao menos, reconhece sem rodeios a reificação da consciência. Com isso ele encontra para si algo parecido com uma forma, sem precisar recorrer a um apologético empréstimo junto à arte. Verdade que a arte sempre esteve tão imbricada na tendência dominante do iluminismo que, desde a Antigüidade, ela utilizou recursos científicos em suas técnicas. Mas a quantidade se transforma em qualidade. Se a técnica passa a ser absolutizada na obra de arte; se a construção se torna total e anula aquilo que a motiva e que lhe é contrário — expressão; se, portanto, a arte pretende ser ciência de um modo imediato, conformar-se ao seu padrão, então ela sanciona a entrega pré-artística à matéria, tão carente de sentido quanto o Ser e o *Dasein* dos seminários filosóficos. Com isso irmana-se com reificação, contra a qual o protesto, por mais mudo reificado que

fosse ele próprio, sempre tinha sido a função daquilo que não tem função: a arte.

Mas não é porque arte e ciência se separaram na história que se não há de hipostasiar a sua antítese. A repugnância por sua anacrônica mescla não santifica uma cultura compartimentalizada. Apesar de toda a sua necessidade, tais compartimentações também acabam reconhecendo e confirmando institucionalmente a renúncia a toda a verdade. Os ideais de pureza e limpeza, que são comuns a uma filosofia voltada para valores eternos, para uma ciência organizada de cima até embaixo, sem lacunas, coerente e intangível, bem como a uma arte intuitiva despida de conceitos, tais ideais trazem os traços de uma ordem repressiva. Passa-se a exigir do espírito um certificado de competência administrativa, para que ele, ao ater-se às linhas limítrofes culturalmente delineadas e sacramentadas, não vá além da própria cultura oficial. Pressupõe-se nisso que todo conhecimento possa, potencialmente, ser convertido em ciência. As teorias do conhecimento que distinguiam a consciência pré-científica entenderam então a diferença como sendo meramente de grau. Mas que se tenha ficado na mera afirmação dessa tradutibilidade, e que jamais se tenha, a sério, transformado consciência viva em consciência científica, isso aponta para a natureza precária da própria transição para uma diferença qualitativa. A mais simples reflexão sobre a vida da consciência poderia ilustrar sobre quão pouco se pode captar, com a rede conceitual científica, conhecimentos que não são, em absoluto, meros palpites desconchavados, meras impressões desconexas. A obra de Marcel Proust, a que não faltam elementos de ciência positivista, como em Bergson, constitui um enorme esforço para expressar conhecimentos necessários e concludentes sobre homens e relações sociais. Esses conhecimentos não podem, sem mais nem menos, ser assumidos e ultrapassados pela ciência; apesar disso, a pretensão desses conhecimentos à objetividade não fica diminuída nem reduzida a uma vaga plausibilidade. A medida de tal objetividade não é a comprovação de teses já firmadas através de repetidas provas, mas a experiência humana individual mantida por esperança e desilusão. Essa experiência empresta relevo às observações proustianas, confirmando-as ou refutando-as pela rememoração. Mas a sua unidade, individualmente densa e na qual aparece o todo, não poderia ser seccionada e reordenada sob as personagens e dispositivos separados da psicologia e sociologia, por exemplo. Proust tratou, sob a pressão do espírito científico e de suas exigências presentes de modo latente também no artista, e com uma técnica imitada ela própria das ciências, de fazer uma espécie de ordenação experimental, seja para salvar, seja para restabelecer o que nos dias do individualismo burguês — quando a consciência ainda confiava em si mesma e se amedrontava de antemão com a censura organizacional — valia como conhecimentos de um homem experimentado, do tipo daquele já desaparecido *homme de*

lettres, um tipo que Proust ressuscita mais uma vez como exemplo supremo do diletante. A ninguém, no entanto, ocorreria considerar irrelevante e rechaçar como acidentais e irracionais as informações e reflexões de um homem experiente só porque são as experiências dele e não podem ser cientificamente generalizadas. Mas o que escapa dos seus achados por entre as malhas científicas, foge com toda certeza à própria ciência. Enquanto ciência do espírito, ela deixa de cumprir aquilo que promete ao espírito: abrir, desde dentro, a sua estrutura. O jovem escritor que quiser aprender em escolas superiores o que seria uma obra de arte, o que seria a estruturação da linguagem, o que seria qualidade estética, também o que seria técnica estética, só há de, na maioria dos casos, captar algo disso de um modo bem esparso; quando muito, receber informações pinçadas prontas da filosofia em circulação naquele momento e que são impostas mais ou menos arbitrariamente ao conteúdo das obras em discussão. Mas se ele se volta para a estética filosófica, então são-lhe empurradas frases de um nível de abstração que nada têm a ver com as obras que ele quer entender, nem na verdade se identificam com o conteúdo que ele está buscando. Mas a divisão de trabalho do *Kosmos noetikós* (mundo do espírito) em arte e ciência não é responsável sozinha por tudo isso; nem as suas linhas de demarcação são elimináveis por boa vontade e planejamentos globais. O espírito, no entanto, irrevogavelmente modelado segundo o padrão da dominação da natureza e da produção material, entrega-se à rememoração daquele estágio superado que, contudo, promete algo vindouro, uma transcendência das enrijecidas relações de produção, e isso tolhe o seu procedimento especializado precisamente diante dos seus objetos específicos.

Em relação ao procedimento científico e à sua fundamentação filosófica como método, o ensaio, de acordo com a sua própria idéia, tira todas as conseqüências da crítica ao sistema. Mesmo as doutrinas empiristas, que, frente à rígida ordem conceitual, atribuem o primado à experiência inacabável não antecipável, continuam sendo sistemáticas à medida que discutem condições de conhecimento concebidas de um modo mais ou menos constante, desenvolvendo isso num contexto tão inteiriço quanto possível. Desde Bacon — ele mesmo um ensaísta — o empirismo, não menos que o racionalismo, era "método". A dúvida quanto ao direito incondicional de ambos foi levada a cabo na ordem do pensamento quase só pelo ensaio. Mesmo sem dizer isso expressamente, o ensaio se conscientiza quanto à não-identidade; radical no não-radicalismo, na abstenção diante de qualquer redução a um princípio, no gesto de acentuar o parcial diante do total, no caráter fragmentário.

"Talvez o grande *sieur* de Montaigne tenha sentido algo semelhante, ao dar a seus escritos a admiravelmente bela e certeira designação de "*essais*". Pois a modéstia simples dessa palavra é uma orgulhosa cortesia. O ensaísta se desfaz das próprias esperanças, cheias de vaidade,

de que às vezes se tenha chegado perto de algo definitivo: afinal, são apenas explicações de poemas de outros ■ que ele pode oferecer e, na melhor das hipóteses, explicações sobre os seus próprios conceitos. Mas, ironicamente, ele se sujeita a essa pequenez, à eterna pequenez da mais profunda elaboração mental frente à vida e, com irônica modéstia, ainda a sublinha." [4]

O ensaio não compartilha a regra do jogo da ciência e da teoria organizadas, segundo as quais, como diz Spinoza, a ordem das coisas seria a mesma que a das idéias. Já que a ordem sem lacunas dos conceitos não se identifica com o ente, o ensaio não almeja uma construção fechada, dedutiva ou indutiva. Ele se revolta, em primeiro lugar, contra a doutrina, arraigada desde Platão, segundo a qual o mutável, o efêmero, não seria digno da filosofia; revolta-se contra essa antiga injustiça cometida contra o transitório, pela qual ele é mais uma vez condenado, no plano do conceito. Ele retrocede espantado diante da violência do dogma: ao resultado da abstração, que é o conceito invariável no tempo perante o individual a ele subordinado, caberia dignidade ontológica. O engodo de que a *ordo idearum* [ordem das idéias] seria a *ordo rerum* [ordem das coisas] funda-se na suposição de que algo mediado seja não-mediado. Do ■■■ modo que algo meramente fático não pode ser pensado sem o conceito, pois pensá-lo já significa concebê-lo, tampouco é pensável mesmo o mais puro conceito sem qualquer referência à faticidade. Mesmo as imagens da fantasia, supostamente livres do espaço e do tempo, remetem à existência individual, seja já por qual derivação. Por isso é que o ensaio não se deixa intimidar pelo depravado pensamento profundo de que verdade e história se contraponham irreconciliavelmente. Se a verdade tem, de fato, um núcleo temporal, então o pleno conteúdo histórico se converte num momento integral dela; o *a posteriori* se torna concretamente um *a priori*, como Fichte e seus seguidores o exigiram somente em termos gerais. A referência à experiência — e o ensaio lhe empresta tanta substância quanto a teoria tradicional às meras categorias — é uma referência ■ toda a história; a experiência apenas individual, com a qual tem início a consciência como aquilo que lhe é mais próximo, está ela mesma já mediada pela experiência mais abrangente da humanidade histórica; e ■ concepção de que, ao invés disso, a experiência da humanidade histórica seja mediada, mas o individual seria em cada caso o imediato, isso é mero auto-engodo da sociedade e da ideologia individualistas. Por isso, o ensaio passa a rever ■ revidar o menosprezo pelo historicamente produzido como objeto da teoria. A diferenciação entre uma filosofia primeira e uma simples filosofia da cultura, que pressuporia aquela e se limitaria a desenvolvê-la, procura racionalizar teoricamente o tabu sobre o ensaio e não pode ser

[4] Idem, ibidem.

salva. Perde a sua autoridade esse modo de proceder do espírito que honra como cânone a separação entre ■ temporal ■ ■ atemporal. Níveis mais elevados de abstração não outorgam ao pensamento nem uma dignidade maior nem um conteúdo metafísico; antes, este ■ volatiliza com o avanço do processo de abstração, e o ensaio se propõe precisamente corrigir algo dessa perda. A objeção corrente contra ele, de que seria fragmentário e acidental, postula a totalidade como um dado e, em conseqüência, a identidade de sujeito ■ objeto; comporta-se como ■ se dispusesse do todo. Mas o ensaio não quer captar o eterno ■■ destilá-lo do transitório; prefere perenizar o transitório. A sua fraqueza testemunha a própria não-identidade, que ele deve expressar; testemunha o excesso da intenção sobre ■ coisa e, com isso, aquela utopia excluída na divisão do mundo entre o eterno e o perecível. Naquilo que é enfaticamente ensaio, o pensamento se libera da idéia tradicional de verdade.

Com isso, ele suspende ao mesmo tempo o conceito tradicional de método. O pensamento tem a sua profundidade conforme aquela com que penetra no objeto, não conforme aquela com que remete a alguma outra coisa. Isso o ensaio emprega polemicamente, ao tratar o que, segundo as regras do jogo, é derivado, sem perseguir ele mesmo a sua definitiva derivação. Em liberdade, pensa globalmente o que se encontra englobado no objeto livremente escolhido. Não se fixa em algo além das mediações — e estas são as mediações históricas, nas quais toda a história está sedimentada —, mas busca os conteúdos de verdade como históricos em si mesmos. Não pergunta por nenhum dado primevo, para transtorno da sociedade socializada, que, exatamente porque não tolera o que não traga sua marca, não pode, afinal, tolerar o que lembre a sua própria onipresença e, necessariamente, invoca como complemento ideológico aquela natureza da qual a sua práxis não deixa nada sobrando. O ensaio denuncia ■■ palavras a ilusão de que o pensamento possa escapar daquilo que é *thesei*, cultura, para aquilo que seria *physei*, da natureza. Expulso do fixado, daquilo que é confessadamente derivado, de formações, o ensaio honra a natureza ao confirmar que ela não é mais para o homem. O ■■ alexandrinismo dá uma resposta à ilusão de que, por sua mera existência, sabugueiros ■ rouxinóis — onde a rede universal ainda de algum modo lhes permita sobreviver — provem e façam crer que a vida ainda vive. Ele abandona a rota militar na direção das origens — que, aliás, só acaba levando ao mais derivado, ao Ser, à ideologia duplicadora daquilo que de qualquer modo já *é*, sem que, no entanto, a idéia de imediação, postulada pelo próprio sentido da mediação, desapareça completamente. Todos os níveis mediatos são dados imediatos para o ensaio, antes que este se disponha a refletir.

Assim como ele renega dados primevos, assim ele ■ nega a definir os seus conceitos. A crítica total disso foi alcançada pela filosofia sob

os aspectos mais divergentes: em Kant, em Hegel, em Nietzche. Mas a ciência jamais se apropriou de tal crítica. Enquanto o movimento que surge ■ Kant, voltado contra resíduos escolásticos no pensamento moderno, coloca no lugar das definições verbais a concepção dos conceitos ■ partir do processo ■ que eles são gerados, as ciências particulares insistem em função da imperturbável segurança do seu modo de operar, na obrigação pré-crítica de definir; nisso, os neopositivistas, para os quais o método científico é sinônimo de filosofia, coincidem e concordam com a escolástica. O ensaio, em contrapartida, assume ■ seu próprio proceder o impulso anti-sistemático e, sem cerimônias, introduz "imediatamente" conceitos tais como os recebe e concebe. Estes só são precisados através de suas relações mútuas. Pois é mera superstição da ciência propedêutica que os conceitos seriam em si indeterminados e que só seriam determinados através de sua definição. A ciência precisa da concepção do conceito como uma *tabula rasa* para consolidar a sua pretensão de dominar; a sua pretensão de ser ■ poder capaz de dispor sozinho de toda a mesa. Na verdade, todos os conceitos já estão implicitamente concretizados através da linguagem em que ■ encontram.

O ensaio parte dessas significações e, sendo ele ■ essencialmente linguagem, leva-as avante; ele gostaria de ajudar a linguagem ■ sua relação com os conceitos, de tomá-los refletidamente tais ■ eles já ■ encontram inconscientemente denominados na linguagem. Isso ■ pressentido, na fenomenologia, pelo procedimento da análise significacional, só que aí a relação dos conceitos com a linguagem ■ converte em fetiche. O ensaio ■ posiciona tão ceticamente diante disso quanto diante da pretensão de definir. Sem apologia, assume ■ objeção de que ■ impossível saber acima de qualquer dúvida que idéia ■ deveria fazer dos conceitos. Pois percebe que exigir definições estritas contribui há muito tempo para eliminar, mediante a manipulação dos significados dos conceitos através de sua fixação, o elemento irritante ■ perigoso das coisas, que vive nos conceitos. Nisso tudo ele não pode, porém, dispensar conceitos universais — tampouco a linguagem que não fetichize o conceito pode prescindir dele —, nem procede arbitrariamente com eles. Por isso é que ele leva mais a sério a maneira de expor do que aqueles modos de proceder que separam o método do assunto e são indiferentes à exposição do seu conteúdo objetivado. O *como* da exposição deve salvar em termos de precisão o que é sacrificado pela renúncia à abrangência, sem, no entanto, entregar ■ coisa mentada ao arbítrio de significados conceituais que alguma vez tenham sido decretados. Nisso, Benjamin era ■ mestre insuperável. Tal precisão não pode, porém, permanecer atomizada. O ensaio exige não menos, porém mais que ■ procedimento por definições, interação dos seus conceitos no processo da experiência espiritual. Nesta, eles não constituem nenhuma continuidade operacional e o pensamento não avança unilateralmente, mas ■

momentos se entretecem como num tapete. Da densidade dessa tessitura é que depende a fecundidade do pensamento. A rigor, o pensador nem sequer pensa, mas se torna palco de experiência espiritual sem desfiá-la toda. Enquanto a ela também ■ acrescentam os impulsos que lhe advêm do pensamento tradicional, elimina, por sua forma, a recordação deles. Mas o ensaio escolhe tal experiência espiritual como modelo, sem imitá-la simplesmente como forma refletida; ele a transmite através da sua própria organização conceitual; ele procede, por assim dizer, metodicamente sem método.

O modo de o ensaio se apropriar dos conceitos seria, antes, comparável ao comportamento de uma pessoa que, encontrando-se num país estrangeiro, vê-se obrigada a falar a língua deste, ao invés de compô-la escolarmente a partir de certos elementos. Essa pessoa, digamos, vai ler sem dicionário. Quando tiver visto trinta vezes a mesma palavra em contextos sempre cambiantes, então ela estará mais segura quanto ao seu sentido do que se tivesse olhado no dicionário a lista de significados, que, na maioria dos casos, são demasiado estreitos em comparação com os matizes de acordo com o contexto, e demasiado vagos em comparação com as inconfundíveis nuances que esse contexto oferece em cada caso individual. E assim como esse modo de aprender permanece sujeito a erro, o mesmo se ■ no ensaio como forma; por sua afinidade com a experiência espiritual aberta, ele tem de pagar com aquela falta de segurança que a norma do pensamento institucionalizado teme como se fosse a morte. O ensaio não se limita só a prescindir da certeza livre de dúvida, quando rompe com ■ ideário desta. O ensaio se torna verdadeiro ■ ■ avanço, que o empurra para além de si mesmo, e não na obsessão por "fundamentos" como quem cava em busca de tesouros. Seus conceitos recebem a sua luz de um *terminus ad quem* [ponto terminal] que lhe é oculto, e não de um manifesto *terminus a quo* [ponto de partida]; e, com isso, o seu método mesmo enuncia a intenção utópica. Todos os seus conceitos devem ser expostos de tal modo que uns carreguem aos outros, que cada um ■ articule segundo as suas configurações com outros. No ensaio se reúnem, discretamente, em um todo legível, elementos separados entre si e até mesmo contrapostos; o ensaio não erige ■ travejamento nem ■ construção. Mas, enquanto configuração, os elementos se cristalizam na sua dinâmica. A configuração é um campo de forças, assim como, sob ■ olhar do ensaio, toda formação espiritual precisa transformar-se num campo de forças.

O ensaio desafia suavemente o ideal da percepção clara e distinta ■ também o da certeza livre de dúvida. Em seu conjunto, ele deveria ser interpretado como um protesto contra as quatro regras que o *Discours de la méthode* de Descartes erige no início da moderna ciência ocidental e de sua teoria. A segunda dessas regras, a decomposição do objeto em

"tantas partes quantas se puder e que forem necessárias para resolvê-las [as dificuldades]" [5], esboça aquela análise dos elementos, sob cujo signo a teoria tradicional equipara os esquemas de ordenação conceitual e a estrutura do Ser. Mas o objeto do ensaio, os artefatos, resistem a uma análise elementar e somente podem ser construídos a partir de sua idéia específica; não por acaso Kant tratou, nesse ponto, obras de arte ■ organismos de modo análogo, embora ele, ao mesmo tempo, os tenha diferenciado tão insubornavelmente contra todo obscurantismo romântico. Tampouco se pode hipostasiar a totalidade como algo primeiro quanto o produto da análise, os elementos. Diante de ambos, ■ ensaio se orienta pela idéia daquela ação recíproca, que tolera tão pouco a questão relativa aos elementos quanto a relativa ■ elementar. Não se pode desenvolver os momentos apenas ■ partir do todo, ■ o todo ■ partir dos momentos. O todo *é* mônada (individualidade fechada) e contudo não o *é*; os seus momentos, de natureza conceitual enquanto tais, apontam para algo mais além do objeto específico, no qual ■ reúnem. Mas o ensaio não os acompanha até onde eles se legitimaram para além do objeto específico: senão, ele cairia na má infinitude. Pelo contrário, ele se aproxima tanto do *hic et nunc* (aqui e agora) do objeto que este ■ dissocia nos momentos em que tem ■ sua vida, ao invés de ser apenas objeto.

A terceira regra cartesiana,

> "conduzir os meus pensamentos ordenadamente, começando, portanto, pelos objetos mais simples e fáceis de serem conhecidos, para, pouco a pouco, por assim dizer gradativamente, ascender até ■ conhecimento dos mais complexos",

contradiz brutalmente a forma ensaística, pois esta parte do mais complexo, não do mais simples ■ que já de antemão seja habitual. Não se deixa enganar com o modo de ver o comportamento daquele que começa a estudar filosofia e que, desde o começo, já tem, de algum modo, uma noção do que ela seria. Esse estudante dificilmente há de ler primeiro os autores mais simples, cujo *common sense* costuma apressar-se exatamente nas passagens onde mais deveria deter-se; pelo contrário, ele prefere começar pelos autores supostamente *mais difíceis*, que, então, retrojetam a sua luz na direção do que é mais simples, iluminando-o como "posição do pensamento em relação à objetividade". A ingenuidade do estudante, ao qual o difícil e o formidável parecem ser exatamente o mínimo suficiente, é mais sábia do que o pedantismo adulto que, com um dedo ameaçador, adverte o pensamento de que ele primeiro deveria entender o mais simples, antes de ousar enfrentar ■ que é mais complexo, que é o que efetivamente o atrai. Tal postergação do conhecimento apenas o bloqueia. Confrontando-se com o *convenu* da inteligibilidade, da concepção de verdade como um conjunto coerente de efeitos, o ensaio obriga a pensar a coisa, desde o primeiro passo, em tantos níveis distintos quantos nela existem, sendo assim um corretivo daquela rígida primitividade, que sempre se associa à *ratio* corrente. Se a ciência, falseando segundo seu costume, reduz o difícil e complexo de uma realidade cindida de um modo antagônico e monadológico a modelos simplificadores, e os diferencia *a posteriori* mediante um pretenso material, então o ensaio sacode a ilusão desse mundo simples, fundamentalmente lógico, que tão bem se coaduna à defesa daquilo que simplesmente já está aí. A sua natureza diferenciada não é nenhum acréscimo, mas o seu meio. O pensamento estabelecido se compraz em atribuir a diferenciação à mera psicologia do sujeito cognoscente e, com isso, crê liquidar com as suas obrigações. As tonitruantes condenações científicas contra o excesso de sutileza não são, na verdade, válidas contra o método precipitado e indigno de confiança, mas contra o insólito da coisa que ele põe à mostra.

[5] DESCARTES, R. *Philosophische Werke* [Obra filosófica]. Leipzig, Buchenau, 1922, v. 1, p. 15.

A quarta regra cartesiana, "fazer por toda parte enumerações tão completas ■ revisões tão gerais" que ■ esteja certo de "não omitir nada", o princípio sistemático propriamente dito, reaparece ainda na polêmica de Kant contra ■ pensamento de tipo "rapsódico" de Aristóteles. Essa regra corresponde ■ acusação que se faz contra ■ ensaio, a de que ele, no linguajar do mestre-escola, não seria exaustivo, enquanto todo objeto, e por certo o objeto espiritual, inclui em si infinitos aspectos cuja escolha só é decidida pela intenção do agente do conhecimento. A "revisão geral" só seria possível, então, quando estivesse previamente assegurado que o objeto a ser estudado aparece plenamente nos conceitos que ■ abordam e que nada reste que não seja antecipável a partir deles. Segundo aquela primeira hipótese, a regra da plenitude dos membros particulares pretende, porém, que o objeto possa ser exposto em um sistema dedutivo sem lacunas: esta é uma suposição da filosofia da identidade. Assim como na exigência de definir, essa regra cartesiana, enquanto indicação prática de como pensar, sobreviveu ao teorema racionalista ■ qual repousa; pois também a ciência empírica ■ aberta se atribui visão de conjunto e continuidade na exposição. Com isso, o que em Descartes era consciência intelectual quanto à necessidade de conhecimento, se transforma na arbitrariedade de um *"frame of reference"* [quadro de referência], de uma axiomática que precisa ser colocada no início para satisfazer a necessidade metodológica e a plausibilidade do todo, sem que ela mesma ainda possa manifestar a sua validade ou evidência, ou, na versão alemã, o seu "projeto" *[Entwurf]* — que, com o *pathos* de se voltar para o próprio Ser, apenas escamoteia as suas condições subjetivas. A exigência de continuidade no modo de conduzir o pensamento já prejudica tendencialmente a integridade do objeto, a

harmonia própria deste. A continuidade da exposição estaria em contradição com [illegible] natureza antagônica do objeto enquanto não definisse a continuidade simultaneamente como descontinuidade. Inconscientemente e sem teorização, no ensaio como forma se enuncia a necessidade de anular as exigências, já superadas na teoria, de ser completo e de se ter continuidade também no procedimento concreto do espírito. Enquanto se rebela esteticamente contra o estreito método de não deixar nada fora, o ensaio obedece [illegible] um motivo de ordem epistemológica. A concepção romântica do fragmento — como uma formação nem completa nem exaustiva do tema, mas que através da auto-reflexão vai avançando até o infinito — defende esse tema antiidealista no próprio seio do idealismo. Também no modo de expor, o ensaio não deve fazer como se ele tivesse deduzido o objeto e que dele nada mais restaria a dizer.

É inerente à forma do ensaio a sua própria relativização: ele precisa compor-se de tal modo como se, a todo momento, pudesse interromper-se. Ele pensa aos solavancos e aos pedaços, assim como a realidade é descontínua; encontra a sua unidade através de rupturas e não à medida que as escamoteia. A unanimidade da ordem lógica engana quanto à essência antagônica daquilo que ela recobre. A descontinuidade é essencial ao ensaio; seu assunto é sempre um conflito suspenso. Enquanto sintoniza conceitos uns com os outros, conforme suas funções no paralelogramo de forças dos objetos, recua diante de algum conceito superior, [illegible] qual todos teriam de ser subordinados; aquilo que o conceito superior apenas finge fazer, o método do ensaio sabe que [illegible] insolúvel e, [illegible] assim, procura solucionar. Como a maioria dos termos que sobrevivem historicamente, a palavra "ensaio", em que [illegible] utopia do pensamento — acertar no miolo da questão — se conjuga com a consciência da própria falibilidade e transitoriedade, transmite uma informação sobre a forma, tanto mais digna de nota quanto não é programática mas é característica da intenção tateante.

O ensaio tem que conseguir que a totalidade brilhe por um momento em um traço escolhido ou encontrado, sem que se afirme que ela esteja presente. Ele corrige [illegible] que há de casual e isolado de suas intuições à medida que, no seu próprio percurso [illegible] em seu relacionamento de mosaico com outros ensaios, elas se multiplicam, confirmam, limitam; não por uma abstração que delas retira os marcos diferenciais.

> "Assim se diferencia, portanto, um ensaio de um tratado. Escreve ensaisticamente aquele que compõe experimentando; quem, portanto, vira e revira o seu objeto, quem o questiona, apalpa, prova, reflete; quem o ataca de diversos lados e reúne em seu olhar espiritual aquilo que ele vê e põe em palavras: tudo o que o objeto permite ver sob as condições criadas durante [illegible] escrever" [6].

[6] BENSE, Max. Über den Essay und seine Prosa [Sobre o ensaio [illegible] prosa]. In: —. *Merkur*, I, 1947, p. 418.

O mal-estar nesse procedimento — a sensação de que isso poderia arbitrariamente continuar assim — tem [illegible] sua verdade e a sua inverdade. Sua verdade porque o ensaio, de fato, não tem fecho e essa sua incapacidade retorna como paródia de seu próprio *a priori*; como culpa lhe é atribuído, então, aquilo de que são culpáveis as formas que tratam de apagar os rastros de seu caráter arbitrário. Mas não-verdadeiro é esse mal-estar porque a constelação do ensaio não é tão arbitrária quanto possa parecer a um subjetivismo filosófico, que desloca a coerção da coisa para a ordem conceitual. A unidade do ensaio é determinada pela unidade do seu objeto, junto com a da teoria e da experiência que se encarnaram nele. A sua natureza aberta não é algo vago, de sentimento e de estado d'alma, mas alcança contornos por seu conteúdo. Rebela-se contra a idéia de "obra principal", que, por sua vez, espelha a idéia de criação e de totalidade. A sua forma se atém ao pensamento crítico de que o homem não seria nenhum criador, de que nada humano seria criação. O ensaio, sempre referido a algo já feito, não se apresenta ele mesmo como criação, nem tampouco pretende algo que abarque o todo e cuja totalidade fosse comparável à da criação. A sua totalidade, a unidade de uma forma construída em si e a partir de si mesma, é a totalidade de um não-total, uma unidade que, também enquanto forma, não afirma a tese da identidade entre pensamento e coisa, tese que o ensaio rechaça enquanto conteúdo. Libertar-se da coerção da identidade concede [illegible] vezes ao ensaio o que escapa ao pensamento oficial, o momento do que não pode ser apagado, de cor indelével. Em Simmel, certos termos estrangeiros — *cachet*, *attitude* — revelam essa intenção, sem que ela mesma tenha sido tratada teoricamente.

O ensaio é, ao mesmo tempo, mais aberto e mais fechado do que agrada ao pensamento tradicional. Mais aberto na medida em que, por sua disposição, ele nega a sistemática, atendendo tanto melhor a si mesmo quanto mais rigorosamente ele sustenta essa negação; resíduos sistemáticos, c[illegible] a infiltração de filosofemas já prontos, lugares-comuns em estudos literários, através dos quais eles pretendem tornar-se respeitáveis e que não valem mais que trivialidades psicológicas. Mas o ensaio é mais fechado porque ele trabalha enfaticamente na forma da exposição. A consciência da não-identidade entre o modo de expor e o objeto impõe um ilimitado esforço à exposição. Isso, e só isso é que no ensaio é semelhante à arte; fora isso, o ensaio está necessariamente aparentado com a teoria, por causa dos conceitos que nele aparecem e que trazem de fora não só seus significados, mas também o seu referencial teórico. É claro que o ensaio se comporta em relação à teoria tão cautelosamente quanto em relação [illegible] conceito. O ensaio não se deriva sem rodeios da teoria — o pecado cardeal de todos os últimos trabalhos ensaísticos de Lukács — nem pode ser um pagamento em prestações sobre sínteses vindouras. A desgraça paira sobre a experiência espiritual quanto mais

esforçadamente ela se solidifica em teoria [illegible] assim se estrutura, como se tivesse [illegible] mãos [illegible] pedra filosofal. Do mesmo modo, a experiência espiritual, por seu próprio sentido, busca uma tal objetivação. Essa antinomia é espelhada pelo ensaio. Assim como ele absorve conceitos e experiências de fora, assim também absorve teorias. Só que a sua relação com elas não é a do ponto de vista. Se a falta de um ponto de vista do ensaio não é mais ingênua e obediente à proeminência dos seus objetos; se, pelo contrário, ele aproveita a relação com os seus objetos como um meio contra a interdição do início, então ele efetiva como que parodisticamente a polêmica, em geral impotente, do pensamento contra a mera filosofia do ponto de vista. Ele deglute as teorias que lhe são próximas; a sua tendência é sempre a de liquidar a opinião, incluindo aquela de que ele parte.

Ele é o que ele era desde o começo, a forma crítica *par excellence*; e isso como crítica imanente das formações espirituais, como confrontação daquilo que elas são com o seu conceito: crítica da ideologia.

> "O ensaio é a forma da categoria crítica de nosso espírito. Pois quem critica precisa necessariamente experimentar, precisa criar condições sob as quais um objeto [illegible] torne visível de novo, e diversamente do que num autor. Sobretudo, agora precisa ser posta à prova, experimentada, a debilidade do objeto; e exatamente este é o sentido da pequena variação a que o crítico submete o objeto." [7]

Quando se acusa o ensaio de falta do ponto de vista, bem como de relativismo (pois ele não reconhece nenhum ponto de vista externo a ele mesmo), subjaz a isso exatamente aquela concepção de verdade como algo "pronto", como um jogo hierárquico de conceitos, noção destroçada por Hegel, que não gostava de pontos de vista: nisso, o ensaio toca o seu extremo, a filosofia do saber absoluto. Ele gostaria de poder curar [illegible] pensamento do seu caráter arbitrário ao incorporá-lo reflexivamente em [illegible] procedimento, ao invés de mascará-lo de imediatez.

É claro que essa filosofia ficou presa à inconseqüência de ao mesmo tempo criticar o abstrato conceito supremo, o mero "resultado", em nome do processo, em si descontínuo, e continuar, mesmo assim, segundo os usos e costumes idealistas, a falar de método dialético. Por isso é que o ensaio é mais dialético do que a dialética quando esta mesma se expõe. Ele toma a lógica hegeliana ao pé da letra: a verdade da totalidade não pode ser jogada de modo imediato contra os juízos individuais, nem a verdade reduzida a juízo singular, mas a pretensão da singularidade à verdade é tomada literalmente até a evidência da sua inverdade. O audaz, o antecipativo, [illegible] não bem resolvido de cada detalhe ensaístico atrai outros similares como negação; [illegible] inverdade, em que, consciente-

[7] Idem, ibidem, p. 420.

mente, o ensaio se enreda, é elemento de sua verdade. Certamente há inverdade em sua mera forma, na referência ao culturalmente pré-formado, derivado, como [illegible] ele fosse em si. Mas quanto mais energicamente ele suspende o conceito de um primeiro e se nega a destilar a cultura a partir da natureza, tanto mais radicalmente ele reconhece [illegible] essência natural da própria cultura. Até hoje nela se perpetua a cega conexão natural, o mito, [illegible] exatamente sobre isso é que reflete o ensaio: o seu autêntico tema é a relação entre a natureza e cultura. Não é por nada que ele, ao invés de "reduzi-la", mergulha em fenômenos culturais como numa segunda natureza, numa segunda imediatez, para, com sua tenacidade, superar tal ilusão. Ele se engana tão pouco quanto a filosofia existencialista da origem acerca da diferença entre cultura [illegible] aquilo que lhe é subjacente. Mas cultura não é, para ele, um epifenômeno superposto ao Ser e que se tenha de destruir; o próprio subjacente é *thesei*, a falsa sociedade. Por isso é que, para ele, a origem não vale mais que a superestrutura. A sua liberdade na escolha dos objetos, [illegible] sua sobrancería e soberania frente a todas as prioridades do *factum* ou da teoria, a isso ele deve que, em certo sentido, todos [illegible] objetos estejam para ele igualmente próximos do centro: próximos do princípio que a todos enfeitiça.

O ensaio não glorifica a ocupação com o dado de origem como se ela fosse mais primordial do que o ocupar-se com [illegible] mediado, pois a própria origem lhe é objeto de reflexão; é, para ele, algo negativo. Isso corresponde a uma situação em que a origem enquanto ponto de vista do espírito em [illegible] ao mundo socializado converteu-se [illegible] mentira. Ela se estende desde a conversão de conceitos históricos de línguas históricas em proto-palavras básicas até o ensino acadêmico em "*creative writing*", o primitivismo artístico produzido em escala industrial, a flauta-doce e o *finger painting*, em que [illegible] necessidade pedagógica se disfarça de virtude metafísica. O pensamento não é poupado da rebelião baudelairiana, da poesia contra a natureza enquanto reserva social. Também os paraísos do pensamento são apenas paraísos artificiais, e por eles perambula o ensaio. Já que, segundo o dito de Hegel, não há nada entre o céu e a terra que não seja mediado, o pensamento só pode ser fiel à idéia de imediatez através do mediado, tornando-se vítima da mediação assim que aborda o imediato de modo imediato. Astutamente, o ensaio se aferra aos textos como se eles simplesmente estivessem aí e tivessem autoridade. Assim, sem o engodo do primordial, passa a ter um chão debaixo dos pés, por duvidoso que este seja, comparável à antiga exegese teológica de textos. A tendência é, no entanto, oposta, é crítica: pelo confronto dos textos com o seu próprio e enfático conceito, com a verdade visada por cada um, mesmo que ele não a tenha em mente, abalar a pretensão da cultura, levando-a [illegible] meditar sobre sua inverdade, que é exatamente essa aparência ideológica, em que [illegible] cultura se revela

o seu modo de exposição, ■ que é comensurável aos critérios lógicos. Se o ensaio — em comparação com as formas em que um conteúdo já pronto é indiferentemente comunicado —, é, por causa da tensão entre a exposição e o exposto, mais dinâmico do que o pensamento tradicional, ele também é, ■ mesmo tempo, enquanto um conjunto construído, mais estático. Somente nisso é que consiste a sua afinidade com ■ imagem, só que tal estática é, ela mesma, ■ de relações tensionais até certo ponto contidas. A silenciosa docilidade do curso dos pensamentos do ensaísta obriga-o ■ uma intensidade maior que a do pensamento discursivo, pois o ensaio não procede, como aquele, de um modo cego e automatizado, mas a todo momento precisa refletir sobre si mesmo. ■ claro que tal reflexão não se volta apenas para a sua relação com o pensamento estabelecido, mas igualmente também para a sua relação com a retórica e a comunicação. Senão, aquilo que pretende ser supracientífico, acaba sendo mera vaidade pré-científica.

A atualidade do ensaio é a do anacrônico. A hora atual é-lhe mais desfavorável do que nunca. Ele se vê esmagado entre uma ciência organizada, na qual todos se arrogam o direito de controlar a tudo e a todos, ciência que exclui, com ■ hipócrita louvação do intuitivo ou do estimulante, o que não estiver adequado ao padrão do consenso; e, também, por outro lado, uma filosofia que se contenta com o vazio ■ abstrato resto do que não tiver ainda sido ocupado pelo empreendimento científico e que, por isso mesmo, ■ para ele objeto de uma ocupação de segundo grau. O ensaio tem a ver, no entanto, com o que há de opaco em seus objetos. Ele quer abrir o que não cabe em conceitos com os próprios conceitos ou aquilo que, através das contradições em que se enredam, acaba revelando que a rede de sua objetividade seria mera disposição subjetiva. Ele quer polarizar o opaco, desabrochar as forças aí latentes. Esforça-se por chegar à concreção do conteúdo definido no espaço e no tempo; constrói a conjunção dos conceitos do modo como eles se apresentam conjugados no próprio objeto. Ele se subtrai à tirania dos atributos, que, desde a definição do *Simpósio*, de Platão, são atribuídos às idéias, como "sendo eternas e não mudando ■ nem desaparecendo, não se alterando nem diminuindo"; "um ser por si mesmo, para si mesmo, eternamente uniforme"; apesar disso, o ensaio continua sendo "idéia", pois não capitula diante do peso do ente, nem se curva diante do que apenas é. Mas ele não o mede segundo ■ cânone de algo eterno; pelo contrário, antes concorda com um entusiástico fragmento do último período de Nietzsche:

> "Supondo que digamos 'sim' a um único instante, então, com isso, dizemos 'sim' não só a nós mesmos, ■ a tudo o que existe. Pois não há nada apenas para si, nem ■ nós e nem nas coisas: e se apenas uma vez a nossa alma, como uma corda, tiver vibrado ■ ressoado de felicidade, então todas as eternidades serão necessárias para suscitar este único evento — ■ toda a eternidade terá sido positivada, salva, justificada e confirmada neste único instante do nosso 'sim' " [8].

Só que o ensaio ainda desconfia de tal justificativa e afirmação. Para a felicidade — que, para Nietzsche, ■ sagrada — ele não sabe nenhum outro nome que não o negativo. Mesmo as mais altas manifestações do espírito que a expõem estão envolvidas na culpa de sabotar isso enquanto continuam sendo apenas espírito. Por isso é que a mais intrínseca lei formal do ensaio é a heresia. Na infração à ortodoxia do pensamento torna-se visível na coisa aquilo que, por sua secreta finalidade objetiva, a ortodoxia busca manter invisível.

[8] NIETZSCHE, F. *Werke* [Obras]. Leipzig, 1906. v. 10, p. 206. (*Der Wille zur Macht* [A vontade do poder], v. 2, ■ 1 032.)

12. CARACTERIZAÇÃO DE WALTER BENJAMIN *

... e escutar os rumores do dia,
como se fossem os acordes da
eternidade.
KARL KRAUS

O nome do filósofo, que acabou com a sua própria vida durante a fuga ante os esbirros de Hitler, foi ganhando uma aura nos mais de vinte anos que desde então transcorreram, e isso apesar do caráter esotérico dos seus primeiros trabalhos e fragmentário dos últimos. A fascinação de sua pessoa e *oeuvre* só deixou a alternativa da magnética atração ou da rejeição horrorizada. Sob o olhar de suas palavras — onde quer que ele caísse —, tudo se metamorfoseava, como se tivesse tornado radioativo. A capacidade de incessantemente projetar novos aspectos — não tanto mediante a ruptura crítica de convenções quanto pela maneira, dada pela sua organização intrínseca, de se comportar ■ relação ao objeto, como se as convenções não tivessem poder sobre ele — dificilmente conseguirá também ser captada pelo conceito de originalidade. Nenhuma das intuições desse pensador inesgotável apresentava-se como mera intuição. O sujeito, a quem pessoalmente cabiam todas as experiências fundantes que a filosofia oficial contemporânea apenas discute de modo formal, parecia ao mesmo tempo não ter nenhuma participação nelas, mesmo porque a sua maneira, sobretudo a ■ da formulação instantânea — definitiva — também se despojou do que, no sentido tradicional, é espontâneo e esfuziante. Ele não dava a impressão de ser alguém que criava a verdade ou a adquiria ao pensar, mas de que a citava pelo pensamento como um refinado instrumento de conhe-

* Reproduzido de ADORNO, T. W. Charakteristik Walter Benjamins. In: —. *Prismen*; Kulturkritik und Gesellschaft. Munique, Deutsche Taschenbuch, 1963. p. 232-47. (Republicado em *Gesammte Schriften*. Frankfurt, Suhrkamp, 1974. v. 10.) Trad. por Flávio R. Kothe.

cimento, no qual ela imprimia a sua marca. Nada tinha do filosofar segundo o padrão tradicional. O que ele mesmo acrescentou aos seus achados não foi tampouco algo vivo ■ "orgânico"; compará-lo a um criador seria errar pela base. A subjetividade do seu pensamento inclinava-se mais para a diferença específica; o momento idiossincrático de seu próprio intelecto, o que ele tinha de singular — voltar-se para aquilo que, no modo tradicional de filosofar, seria considerado ocasional, efêmero e totalmente insignificante — confirmava-se nele como a via d■ acesso ao obrigatório. A frase de que no conhecimento o mais individual é o mais universal ajusta-se-lhe inteiramente. Se, na era da divergência radical entre consciência social ■ consciência das ciências naturais, não fosse profundamente suspeita toda analogia física, então se poderia efetivamente falar, no caso dele, da energia da desintegração atômica intelectual. Diante da sua insistência dissolvia-se o indissolúvel; apoderava-se do essencial exatamente lá onde o muro da mera facticidade veda inexoravelmente tudo que é enganosamente essencial. Falando ao modo de fórmula, movia-o um impulso de romper com uma lógica que se limita a encobrir ■ particular na teia do geral, ou que só abstrai o geral do particular. Ele queria compreender o essencial ali onde ele não se deixa distilar numa operação automática, nem se deixa vislumbrar de um modo dúbio: adivinhá-lo metodicamente a partir da configuração de elementos alheios à significação. O *rebus* [a visada da coisa] torna-se ■ modelo de sua filosofia.

Mas, à sua planejada marginalidade, corresponde a sua suave irresistibilidade. Ela não reside nem num efeito mágico (que não lhe era estranho), nem numa "objetividade" como mera submersão do sujeito naquelas constelações. Ela provém muito mais de um traço que a departamentalização do espírito costuma reservar à arte, mas que, convertido em teoria, libera-se da aparência e adquire incomparável dignidade: a promessa da felicidade. O que Benjamin dizia e escrevia soava como ■ o pensamento assumisse as promessas dos contos de fadas e dos livros infantis, ao invés de recusá-las e repeli-las em nome de uma infame maturidade; e isso de um modo tão literal que torna perceptível até ■ a real efetivação do conhecimento. Em sua topografia filosófica, o que radicalmente se recusa é ■ renúncia. Quem com ele conversava sentia-se como uma criança que, através das frestas da porta trancada, consegue observar as luzes da árvore de natal. Mas tal prometia também, ■ luz da razão, a própria verdade, e não o seu reflexo impotente. Não sendo o pensamento de Benjamin uma criação a partir do nada, era, ■ compensação, uma dádiva a partir do pleno; ele queria restaurar tudo o que o espírito de acomodação e de autopreservação proíbem no prazer, em que os sentidos ■ o intelecto se cruzam. Em seu ensaio sobre Proust, ele definiu a busca da felicidade como o motivo desse artista, ■ qual estava unido por afinidade eletiva, e dificilmente

há de ■ errar quando se busca aí ■ origem de uma paixão, à qual se devem duas das mais perfeitas traduções da língua alemã: a de *A l'ombre des jeunes filles* ■ *fleurs* e de *Le côté de Guermantes*. Mas, assim como em Proust a busca da felicidade alcança a sua dimensão mais profunda ■ densa sobrecarga do romance da desilusão — que culmina mortalmente na *Recherche du temps perdu* —, assim também a adesão ■ felicidade negada é paga em Benjamin com uma tristeza, da qual a história da filosofia dá tão pouco testemunho quanto da utopia do dia radioso. Ele não é menos aparentado com Kafka do que com Proust. Que possa haver infinitas esperanças, só que não para nós, poderia servir de mote para a sua metafísica, se alguma vez ele tivesse se dignado ■ escrever algo assim; e não é gratuito que, no cerne da sua obra teórica mais desenvolvida, o livro sobre o drama barroco [1], encontra-se a construção da tristeza como ■ última alegoria transformacional: a alegoria da salvação. A subjetividade que se precipita no abismo das significações "torna-se garantia formal do milagre, pois anuncia a própria ação divina". Benjamin, em todas as suas fases, pensou simultaneamente ■ ocaso do sujeito e a salvação do ser humano. Isso define o âmbito macrocósmico, cujas figuras microcósmicas ele tratou de examinar.

Pois o elemento diferenciador de sua filosofia é o seu modo de concreção. Como o seu pensar trata de subtrair-se ao classificatório ■ empenhos sempre renovados, assim também, para ele, o nome das coisas e dos homens ■ o protótipo de toda esperança e sua reflexão procura reconstruir tal nome. Nisso ele parece encontrar-se com a tendência geral, contrária ao idealismo e à teoria do conhecimento que queria chegar "às próprias coisas", ao invés de seu derivado mental, e que encontrou a sua expressão doutrinária na fenomenologia e nas tendências ontológicas ligadas a ela. Mas como as diferenças decisivas entre ■ filósofos sempre se escondem em nuances, e como o mais irreconciliável é aquilo que mais ■ assemelha (sendo, contudo, alimentado a partir de centros diferentes), assim Benjamin ■ comporta em relação à hoje tão aceita ideologia do concreto. Conseguiu desvendá-la como mera máscara do conceito que passa a errar em torno de si mesmo, assim como rejeitou o conceito existencialista ontológico de história como uma simples diluição, na qual a matéria da dialética histórica havia sido evaporada. O reconhecimento crítico do Nietzsche tardio no sentido de que a verdade não é idêntica ao universal atemporal, mas que tão-somente o histórico ministra a configuração do absoluto, é um cânone que ele seguiu em seu procedimento, sem talvez conhecê-lo. O programa está formulado numa nota de ■ fragmentária obra principal, segundo a qual "o eterno é, em todo caso, antes uma dobra na vestimenta do que

[1] BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1984. (N. da Ed.)

uma idéia". Com isso, ele de modo algum pretendia inocentemente ilustrar conceitos com coloridos objetos históricos, como o fez Simmel ao expor a sua singela metafísica da forma e da vida na asa do vaso, no ator, em Veneza. Pelo contrário, o seu desesperado esforço no sentido de escapar ■ prisão do conformismo cultural obedecia a constelações do histórico que não são redutíveis ■ meros exemplos permutáveis de idéias, mas que, no entanto, em sua peculiaridade, constituem as idéias como sendo elas mesmas históricas.

Isso lhe acarretou ■ fama de ensaísta. Até hoje a sua aura ainda é a do refinado "literato", como ele mesmo, com antiquário coquetismo, ter-se-ia denominado. Em vista da intenção subjacente à sua rejeição da desgastada temática da filosofia e seu jargão — ele costumava chamá-lo de linguagem de gigolô —, acaba se tornando bastante fácil rejeitar o clichê de ensaísta como um mero mal-entendido. Mas apelar para mal-entendidos na ação e atuação de formações espirituais não leva a muito longe. Isso pressupõe um ser-em-si do conteúdo independente de seu destino histórico ■ até mesmo do que o autor então concebia, coisa que, em princípio, mal pode alguma vez ser fixado, e, certamente, jamais no caso de um escritor tão multiestratificado e fragmentário quanto Benjamin. Mal-entendidos são o meio de comunicação do não-comunicável. O repto de que um ensaio sobre ■ passagens parisienses contenha mais filosofia do que cogitações sobre o ser do ente, se coaduna mais com o sentido da obra de Benjamin do que a busca daquele arcabouço conceitual auto-idêntico que ele mandou para o depósito de trastes. Aliás, ■ não respeitar ■ limites entre o literato e o filosófico, fez da necessidade empírica ■ sua virtude inteligível. Para sua própria vergonha, as universidades o recusaram, enquanto nele o antiquário se sentia atraído pelo acadêmico com a mesma ironia da atração de um Kafka pelas companhias de seguros. A pérfida acusação de ser super-intelectualizado perseguiu-o ao longo de toda ■ sua vida: um bonzo existencialista ousou xingá-lo como "um possuído pelo demônio", como se o sofrimento daquele que é dominado pelo espírito, tornando-o estranho, fosse a sua metafísica condenação à morte, só porque perturba a vivaz relação eu—tu. Na verdade, o mero jogo de sutilezas verbais lhe era estranho até o âmago. Ou seja, ele despertava o ódio porque o seu olhar, involuntariamente, sem qualquer intenção polêmica, mostrava o mundo habitual no estado de eclipse que é sua iluminação permanente. Ao mesmo tempo, no entanto, o incomensurável de sua natureza, impossível de superar por tática alguma e incapaz de fazer o jogo social na república dos espíritos, permitiu-lhe, em compensação, ganhar ■ vida, por si mesmo e ■ qualquer proteção, como ensaísta. Isso estimulou infinitamente a agilidade de seu senso profundo. Com uma risadela calada, aprendeu a demonstrar o caráter oco das arcaicas pretensões da *prima philosophia*. Todas as suas manifestações estão à mesma dis-

tância do ponto central. Os artigos dispersos na *Literarische Welt* e na *Frankfurter Zeitung* não testemunham menos essa tenaz intenção do que os livros e os grandes ensaios da *Zeitschrift für Sozialforschung*. A máxima contida na *Einbahnstrasse* [Via de mão única] — de que hoje todos os golpes decisivos seriam dados com a mão esquerda — foi seguida por ele mesmo, sem, no entanto, abandonar minimamente a verdade. Até mesmo os jogos literários mais preciosistas funcionam como estudos para a *chef d'oeuvre*, apesar de, ao mesmo tempo, desconfiar fundamentalmente desse gênero.

O ensaio como forma consiste na capacidade de contemplar o histórico, as manifestações do espírito objetivo, a "cultura", como se fossem natureza. Benjamin tinha essa capacidade como poucos. Todo o seu pensamento poderia ser designado como "histórico-natural". Todos os elementos fossilizados, congelados ou obsoletos da cultura, tudo o que nela perdeu a aconchegante vivacidade, tudo isso lhe falava como ao colecionador falam o petrefato ou a planta no herbário. Entre os seus utensílios favoritos contavam-se pequenas esferas de vidro, dessas que contêm uma paisagem, sobre a qual parece nevar quando são sacudidas. A expressão francesa para natureza morta, *nature morte*, poderia ser escrita no umbral de seus labirintos filosóficos. Em Benjamin, ganha uma posição-chave o conceito hegeliano de segunda natureza enquanto objetivação de relações humanas alienadas de si mesmas, bem como a categoria marxista do fetichismo da mercadoria. O que [illegible] fascina não é apenas — como na alegoria — despertar no que estava petrificado [illegible] vida congelada, mas também considerar o que está vivo de modo tal que se apresente o que há muito já transcorreu, [illegible] "proto-histórico", para liberar de súbito a significação. Mesmo a filosofia se apropria do fetichismo da mercadoria: para ela, tudo tem de se encantar [illegible] coisa para desencantar o ruim da coisidade. Esse pensamento está tão saturado de cultura como objeto natural, que ele conjura a coisificação ao invés de opor-se irreconciliavelmente a ela. Essa é [illegible] origem da tendência de Benjamin para ceder a sua energia espiritual ao totalmente antitético. Expressão máxima disso é seu trabalho sobre a obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. O seu filosofar tem [illegible] olhar de Medusa. Se nessa filosofia o conceito de mito ocupa [illegible] lugar central como oposto ao ato de reconciliação (ao menos em sua fase mais antiga, reconhecidamente teológica), então para o seu próprio pensamento tudo se torna mítico, sobretudo o efêmero. A crítica à dominação da natureza, que [illegible] última parte de *Einbahnstrasse* se anuncia programaticamente, supera o dualismo ontológico de mito [illegible] reconciliação a do próprio mito. No avanço dessa crítica, o conceito de mito passa a ser secularizado. A sua doutrina do destino — do destino como contexto de culpa do que está vivo — transfere-se para a do contexto de culpa da sociedade: "enquanto ainda houver um mendigo, haverá

mito". Assim, a filosofia de Benjamin — que, em certa época, como [illegible] ensaio "Para a crítica da violência" pretendeu conjurar [illegible] essencialidades de um modo imediato — voltou-se cada vez mais decididamente para a dialética. Esta não vinha de fora, de um pensamento em si [illegible] estático, ou de um mero desenvolvimento, mas estava prefigurada no *quid pro quo* do mais rígido com [illegible] mais móvel, e que retorna [illegible] todas as suas fases. Cada vez mais se coloca em primeiro plano a concepção de "dialética em estado de paralisação".

A reconciliação do mito é [illegible] tema da filosofia de Benjamin. Mas, [illegible] nas boas variações musicais, o tema dificilmente chega a [illegible] enunciar claramente, pois se mantém oculto [illegible] repassa a carga de sua legitimação à mística judaica, da qual Benjamin tomou conhecimento quando jovem, através de seu amigo Gerhard Scholem, [illegible] importante pesquisador da cabala. Permanece aberto à discussão saber até que ponto ele se apoiava efetivamente nessa tradição neoplatônica, antinômica e messiânica. Há muitos indícios de que ele, que quase nunca jogava mostrando todo o seu jogo, por sua arraigada oposição contra a precipitação amadorística [illegible] contra a pretensa "intelectualidade desvinculada", também utilizara, por sua vez, a técnica da pseudo-epigrafia, tão apreciada entre os místicos — mas sem as correspondentes liberdades com os textos —, para surpreender assim a verdade, a qual ele suspeitava ser inacessível [illegible] meditação autônoma. Em todo caso, ele orientou o seu conceito de texto sagrado segundo a cabala. Para ele, a filosofia consistia essencialmente em comentário e crítica, e ele reconhecia à linguagem mais dignidade como cristalização do "nome" do que como portadora do significado e da expressão. A relação da filosofia com doutrinas há muito já codificadas é menos estranha à sua grande tradição do que Benjamin gostaria de acreditar. Textos centrais ou partes da obra de Aristóteles e Leibniz, de Kant e Hegel são "críticas" não só implicitamente, como elaborações sobre problemas já colocados, mas discussões específicas de certos textos. Só quando os filósofos [illegible] profissionalizaram, reunindo-se num estamento, é que eles se desacostumaram ao pensamento próprio, e cada um passou a acreditar que precisava legitimar-se começando antes da criação do mundo ou, se possível, tomando conta dele. Em relação a isso, Benjamin defendeu [illegible] decidido alexandrinismo, desencadeando os mais arraigados ódios contra si. Transpôs a idéia de texto sagrado para um iluminismo, ao qual, segundo indicação de Scholem, a própria mística judaica também se preparava para [illegible] converter. A sua ensaística consiste na abordagem de textos profanos como se fossem sagrados. De maneira alguma ele se aferrou a relíquias teológicas ou, como os socialistas religiosos, fez o mundo profano depender de [illegible] sentido transcendente. Pelo contrário, só esperava da profanação radical e sem reservas a chance para a herança teológica, que nessa profanação se perdia. A chave para as imagens enigmáticas

se fora. Elas mesmas devem "pôr-se a falar", como [illegible] dito no poema barroco sobre [illegible] melancolia. Tal procedimento se assemelha à brincadeira de Torsteinveblen, que dizia estudar línguas estrangeiras pelo sistema de fitar tão longamente cada palavra até conseguir saber [illegible] que ela significava. Impossível deixar de reconhecer a analogia com Kafka. Mas Benjamin [illegible] diferenciava do praguense, mais velho que ele, e, no qual, mesmo na mais extrema negatividade, sempre ainda é inerente algo rural, epicamente tradicional; diferenciava-se tanto pelo elemento muito mais pronunciado de urbanidade como resposta [illegible] arcaico, quanto pelo fato de o seu pensamento, por causa de seu traço iluminista, mostrar-se muito mais firme e forte do que o de Kafka contra a regressão demoníaca, no qual *deus absconditus* e demônio se confundiam. Em sua fase madura, Benjamin podia entregar-se sem reservas mentais [illegible] considerações e análises sociocríticas, sem se proibir, no entanto, nenhum desses seus impulsos. A força da interpretação transmutou-se aí na capacidade de decifrar as manifestações da cultura burguesa como hieróglifos do seu sombrio mistério: como ideologias. Ocasionalmente ele falava do "veneno materialista" que teria de acrescentar a seu pensamento para que sobrevivesse. Entre as ilusões de que se desprendeu para não ter de se resignar, figura, também, a construção, em mônada, da própria reflexão a repousar em si mesma, construção que, incansavelmente e sem se preocupar com a dor da alienação, era mensurada na tendência impositiva da coletividade. Mas ele assimilou de tal modo esse elemento à sua própria experiência que conseguiu torná-lo positivo.

Ascéticas forças contrárias compensavam as intuições que se renovavam ante cada objeto. Isso levou Benjamin a filosofar contra a filosofia. O que pode ser entendido pelas categorias filosóficas que não ocorrem em Benjamin. Delas nos dá uma noção a idiossincrasia contra palavras como "personalidade". Desde os primórdios, [illegible] seu pensamento se revolta contra a mentira de que o homem e o espírito humano se fundamentam em si mesmos, e que neles e deles se origina um absoluto. Mas o que há de incisivo nesse modo de reação não pode ser confundido com os movimentos não-religiosos que querem, pela reflexão, transformar o homem novamente naquela criatura que, de qualquer modo, é degredada pela total dependência social. Ele não se volta contra o subjetivismo supostamente exagerado, [illegible] contra o próprio conceito de subjetivo. Entre os pólos de sua filosofia — mito e reconciliação — esvai-se o sujeito. Sob o olhar da Medusa, [illegible] ser humano transforma-se grandemente em palco de ocorrências objetivas. Por isso, a filosofia de Benjamin dificilmente suscita menos horror do que promessas de felicidade. Assim como no âmbito do mito impera multiplicidade [illegible] plurivocidade ao invés de subjetividade, assim também a univocidade da reconciliação — pensada segundo o modelo do "nome" — é o reverso da autonomia humana. Esta passa a ser — por exemplo, no caso do herói

trágico — reduzida a um momento dialético de transição, e o reconciliar do homem com a criação é condicionado pela dissolução de toda essência humana posta por si mesma. Segundo expressão oral sua, Benjamin reconhecia o ego só como algo místico, não como algo metafísico--epistemológico, como "substancialidade". A interioridade não é para ele apenas o refúgio da apatia e da triste autocomplacência, mas também o fantasma que deforma a imagem possível do homem: por toda parte lhe opõe a corpórea exterioridade. Por isso é que será inútil procurar em Benjamin conceitos como autonomia, bem como os de totalidade, vida e sistema, todos eles pertencentes à órbita da metafísica subjetiva. O que ele celebra em Karl Kraus — para desgosto deste, tão diferente dele em todo o resto — é um traço do próprio Benjamin: desumanidade contra o engodo do inteiramente humano. As categorias postas por ele em desuso são, no entanto, ao mesmo tempo, as categorias propriamente sócio-ideológicas. A todo momento o senhor se projeta nelas como Deus. O crítico do poder como que reconduz a unidade subjetiva ao turbilhão mítico para ainda compreendê-la como mera relação natural; esse filósofo da linguagem, educado na cabala, considera-a mera garatuja para [illegible] "nome". Isso liga a sua fase materialista à teológica. A sua visão da modernidade como algo arcaico não resguarda traços de uma suposta verdade antiga, mas alude à real saída da estreiteza onírica da imanência burguesa. Ele não pretende reconstruir a totalidade da sociedade burguesa, mas, pelo contrário, pretende colocá-la sob a lupa enquanto obnubilamento, algo pretensamente natural, coisa difusa. A concepção de mediação universal, que tanto em Hegel quanto em Marx funda a totalidade, [illegible] foi plenamente apropriada por [illegible] método microscópico [illegible] fragmentário. Sem vacilar, assumia o seu princípio fundamental de que a menor célula da realidade contemplada equivalia ao resto do mundo todo. Para ele, interpretar fenômenos de modo materialista significava [illegible] explicá-los a partir da totalidade social do que relacioná-los imediatamente, em sua individuação, a tendências materiais e lutas sociais. Assim ele pensava em subtrair-se à alienação e à coisificação pelas quais o exame do capitalismo como sistema ameaça parecer-se [illegible] ele. Certos motivos temáticos do jovem Hegel, que ele mal conhecia, aparecem [illegible] se destacam: também no materialismo dialético Benjamin sentiu o que aquele chamava de "positividade" e, à sua maneira, opôs-se a isso. No contato com [illegible] proximidade material, na afinidade com o que é, o seu pensamento, apesar de toda [illegible] sua estranheza [illegible] acuidade, era sempre curiosamente associado [illegible] algo inconsciente, ingênuo, por assim dizer. Tal ingenuidade fez com que ele, por vezes, simpatizasse com tendências políticas autoritárias que, como ele bem sabia, teriam então liquidado a sua própria substância, a experiência espiritual não-regulamentada. Mas, também em relação a elas, assumiu uma ladina atitude hermenêutica, como se, limitando-se a apenas inter-

pretar o espírito objetivo, já tivesse ao mesmo tempo feito o suficente, exorcizando o seu horror através de conceitos. Ele estava mais disposto a sustentar a heteronomia de teorias especulativas do que a desistir da especulação.

Política e metafísica, teologia e materialismo, mito e modernidade, material sem intencionalidade e especulação extravagante — todas as avenidas da paisagem urbana de Benjamin convergem no plano do livro sobre Paris como na *étoile* dessa cidade. Mas não lhe teria ocorrido, por exemplo, sintetizar a sua filosofia configurando-a num objeto que lhe parecia adequado como que *a priori*. Assim como a concepção do livro fora desencadeada por um impulso concreto, assim também manteve, ao longo de todos esses anos, a forma de monografia. Um artigo publicado na *Neue Rundschau*, "Kitsch onírico", ocupava-se com o fulgurar, como choque, de obsoletos elementos do século XIX no surrealismo. O material que forneceu o ponto de partida provinha de um artigo para uma revista, sobre as passagens e galerias parisienses que ele e Franz Hessel haviam projetado. Benjamin manteve o título, *Trabalho das passagens*, mesmo depois de ter sido abandonado um projeto, que pretendia realizar com traços fisiognômicos extremados do século XIX, à maneira do livro sobre o drama barroco, que fizera com traços do barroco. A partir deles pretendia reconstruir a idéia da época ■ sentido de uma proto-história da modernidade. A ela não caberia descobrir algo como reminiscências arcaicas no passado recente, mas definir, a cada vez, a última novidade ■ como figuração do mais antigo:

> "A forma do novo meio de produção, forma que no começo ainda ■ denominada pelos velhos meios (...), correspondem, na consciência coletiva, imagens em que a novidade se interpenetra com o velho. Essas imagens são projeções do desejo e, nelas, a coletividade procura superar e transfigurar tanto a natureza inacabada do produto social quanto as carências da ordem social da produção. Além disso, nessas imagens do desejo ressalta a insistente tendência de elas se destacarem e se distinguirem do antiquado, o que, porém, quer dizer: do passado mais recente. Tais tendências remetem à fantasia imaginativa, que é impulsionada pelo novo em direção ao que há muito já desapareceu. No sonho, cada época posterior aparece diante dos olhos da época presente como conjugada a elementos da pré-história, isto é, de elementos de uma sociedade sem classes. As experiências desta, depositadas ■ inconsciente da coletividade, interpenetrando-se com ■ novo, geram a utopia, que deixa ■ seu rastro em mil figuras e configurações da vida: desde construções permanentes até modas fugazes."

Mas essas imagens eram, para Benjamin, mais que arquétipos do inconsciente coletivo, ■ ■ são para Jung: Benjamin as entendia como cristalizações objetivas do movimento coletivo e batizou-as com o nome de "imagens dialéticas". Uma grandiosa e improvisada teoria do jogador estabelecia o seu modelo: decifrar, no plano da filosofia da história, ■ fantasmagoria do século XIX como figuração do inferno. Essa camada originadora do *Trabalho das passagens*, mais ou menos de 1928, veio ■ ser, então, recoberta por uma segunda, materialista: seja porque, em vista da expansão do Terceiro Reich a definição do século XIX como inferno se tornava insustentável, seja porque a definição do século XIX como inferno se impunha em um sentido político totalmente diverso do levado em conta por Benjamin para compreender o papel estratégico das grandes avenidas abertas por Haussmann, e, sobretudo, quando topou com um desconhecido texto de Blanqui, redigido na prisão, *L'éternité par les astres*, texto em que, num tom de absoluto desespero, ele antecipa a doutrina nietzchiana do eterno retorno. A segunda fase do plano do *Trabalho das passagens* está documentada no memorando escrito em 1935, "Paris, a capital do século XIX"[2]. A todo momento Benjamin relaciona figuras-chaves da época a categorias do mundo imagético. Tratava de Fourier ■ Daguerre, Grandville e Luís Felipe, de Baudelaire e Haussmann, mas, efetivamente, girava em torno de temas como a moda e a novidade, sistemas de exposição e construções com ferro fundido, o colecionador, o *flaneur*, a prostituição. Uma passagem sobre Grandville pode testemunhar o âmbito da exegética interpretação, tomada por uma extrema agitação:

> "As exposições universais constroem ■ universo das mercadorias. Fantasias de Grandville transpõem o caráter da mercadoria para todo o universo. Modernizam-no. Os anéis de Saturno transformam-se num balcão de ferro forjado, onde, à noite, os habitantes desse planeta vão tomar a fresca ... — A moda prescreve o ritual, em que o fetiche passa a ser adorado; Grandville estende a pretensão disso tanto aos objetos de uso cotidiano quanto ao próprio cosmos. À medida que perscruta a moda em seus extremos, descobre a sua natureza. Ela está em oposição ■ orgânico. Acopla o corpo vivo ao mundo inorgânico. Naquilo que vive, percebe os direitos do cadáver. Seu nervo vital é o fetichismo, arrastado pelo *sex appeal* do inorgânico. O culto à mercadoria coloca-o a seu serviço".

Cogitações desse estilo levaram ao planejado capítulo sobre Baudelaire. Benjamin desdobrou-o do grande projeto, para fazer disso um livro mais curto, em três partes: um grande trecho apareceu em 1939-40 na *Zeitschrift für Sozialforschung* como ensaio: "Sobre alguns motivos em Baudelaire". ■ um dos poucos textos de todo o complexo do *Trabalho das passagens* definitivamente articulados por Benjamin. Um outro são ■ "Teses sobre filosofia da história", que procuram sintetizar as cogitações epistemológicas, cujo desenvolvimento acompanhou o projeto do *Trabalho das passagens*. Desse projeto há milhares de páginas, material

[2] Esse texto, juntamente ■ "Teses sobre filosofia da história", citado adiante, está publicado na antologia: *Walter Benjamin*. Org. por Flávio R. Kothe. São Paulo, Ática, 1985 (Col. Grandes Cientistas Sociais, 50). (N. da Ed.)

de estudo, que ficaram escondidas em Paris durante a ocupação. É praticamente impossível reconstruir a totalidade. A intenção de Benjamin era desistir de toda interpretação manifesta e deixar o sentido aflorar tão-somente pelo choque da montagem do material. A filosofia deveria não só subsumir o surrealismo, mas ela mesma deveria tornar-se surrealista. Ele assumiu literalmente uma frase da *Einbahnstrasse*, segundo a qual ■ citações ■ seus trabalhos seriam como assaltantes de estrada, que atacam e roubam as convicções do leitor. Para coroar o seu anti-subjetivismo, a sua principal obra deveria consistir somente em citações. Só raramente ■ encontram anotadas interpretações que não tenham ingressado no "Baudelaire" e nas "Teses sobre filosofia da história", e não há cânone que ensine como poderia ser realizado algo como uma filosofia despida de argumento, nem mesmo como as citações poderiam ser ordenadas de um modo até certo ponto significativo. A filosofia fragmentária permaneceu fragmento, vítima talvez de um método sobre o qual não está sequer decidido ■ é incluível ou não no meio constituído pelo pensamento.

Mas o método não pode ser separado do conteúdo. O ideal benjaminiano de conhecimento não se contentava em reproduzir aquilo que, de qualquer modo, já é, já existe. Na delimitação do âmbito do conhecimento possível, no orgulho das novas filosofias quanto a uma pretensa maturidade sem ilusões, ele farejava ■ sabotagem quanto ■ desejo de felicidade, o mero reforço do interminavelmente igual: o próprio mito. Mas o motivo utópico anda *pari passu* com o anti-romântico. Manteve-se não-tentado por nenhuma das experiências aparentemente similares à sua — por exemplo, a de Scheler —, no sentido de alcançar transcendência a partir da razão natural, como se fosse possível fazer retroceder o marcante ■ decisivo processo do iluminismo e ■ pudesse recorrer de modo inconseqüente a pretéritas filosofias recobertas de teologia. Por isso é que, já por seu ponto de partida, o seu pensamento se impede de alcançar o "êxito" de uma coerência sem falhas, passando a converter ■ fragmentário em princípio. Para poder realizar ■ que desejava, optou pela total extraterritorialidade em relação ■ tradição manifesta da filosofia. Apesar de toda a sua formação, ■ elementos da história oficial da filosofia só ingressam de um modo disperso, subterrâneo, indireto, em seu labirinto. O incomensurável se baseia ■ uma desmedida entrega ao objeto. À medida que ■ pensamento se aproxima demais do objeto, este ■ torna estranho, como qualquer elemento do cotidiano posto sob um microscópio. Caso se quisesse, por causa da ausência de sistema e de um cerrado contexto de fundamentação, arrolar Benjamin entre ■ representantes da intuição ou da visão direta — e assim ele próprio foi, com freqüência, mal interpretado por amigos —, isso seria então olvidar o que nele há de melhor. Não é ■ olhar enquanto tal que pretende de um modo imediato o absoluto, ■ o próprio modo

de olhar, a ótica geral é que vem a ser modificada. A técnica da ampliação faz com que se mova o imóvel e que se fixe o que se movimenta. Sua preferência por objetos mínimos ou sórdidos, como poeira e pelúcia no *Trabalho das passagens*, é complementar àquela técnica que se sente atraída por tudo aquilo que consiga escapulir por entre as malhas da rede convencional de conceitos ou que seja desprezado demais pelo espírito dominante para que possa ter deixado nele algo mais que um juízo precipitado. Como Hegel, esse nosso dialético da fantasia (que ele definia como "extrapolações no ínfimo"), espera "examinar ■ coisa tal como ela é em si e para si"; portanto, sem reconhecer o insuperável limiar entre consciência e coisa-em-si. Mas deslocou-se à distância de tal consideração. Não tanto porque, diferenciando-se de Hegel, sujeito e objeto acabem sendo desenvolvidos como idênticos, mas muito mais porque a intenção subjetiva se configura como que se apagando no objeto; assim, esse pensamento não se satisfaz com intenções. O pensamento adere e se aferra na coisa, como se quisesse transformar-se num tatear, num cheirar, num saborear. Por força de tal sensorialidade de segundo grau, espera penetrar nas artérias de ouro que nenhum processo classificatório alcança, sem, no entanto, entregar-se por isso ao acaso da cega intuição sensível. A redução da distância para com o objeto funda, ao mesmo tempo, ■ relação para com uma possível práxis, uma práxis possível que mais tarde passa a orientar o pensamento de Benjamin. O que ■ experiência encontra, sem esclarecimento e ■ objetividade, no *déjà vu*; o que Proust se prometia na reconstrução poética mediante a memória involuntária — isso era o que Benjamin queria recuperar, elevando-o a nível de verdade conceitual. Por isso, impõe a este realizar ele mesmo, ■ cada momento, ■ que costuma ser reservado à experiência não-conceitual. O pensamento deve alcançar a densidade da experiência, sem, contudo, renunciar em nada a seu rigor.

Essa utopia do conhecimento tem, no entanto, a utopia por conteúdo. Benjamin chamava-a de "irrealidade do desespero". Filosofia se adensa em experiência para que partilhe da esperança. Esta só aparece, no entanto, estilhaçada. Se Benjamin organiza a hiperiluminação dos objetos em função dos contornos escamoteados e ocultos que outrora neles deveriam se evidenciar, num estado de reconciliação, então logo se revela, bruscamente, o abismo entre isto e aquilo que existe. Por isso, o preço da esperança é ■ vida: "a natureza é messiânica por sua eterna e total caducidade"; e a felicidade, segundo um fragmento tardio que tudo resume, é "o seu ritmo próprio". Por isso, o cerne da filosofia de Benjamin ■ a idéia da salvação do que está morto enquanto restituição da vida deformada, algo a ser feito mediante a consumação de ■ própria reificação, inclusive até o horizonte do inorgânico. "A esperança só nos é dada ■ função dos desesperados", conclui o ensaio sobre as afinidades eletivas. No paradoxo da possibilidade do impos-

sível, nele se encontraram, pela última vez, mística e iluminismo. Ele liberou-se do sonho sem traí-lo, nem se tornando cúmplice daquilo em que os filósofos sempre estiveram de acordo: que o sonho não deve ser. O caráter de adivinhação e de certa enigmática que ele mesmo emprestou aos aforismos de *Einbahnstrasse* (e que marca tudo o que ele chegou a escrever) tem o seu fundamento nesse paradoxo. Mesmo assim, interpretá-lo e decifrá-lo, com os únicos meios de que dispõe a filosofia — os conceitos — foi sua motivação exclusiva para que mergulhasse sem reservas no múltiplo.

ÍNDICE ANALÍTICO E ONOMÁSTICO